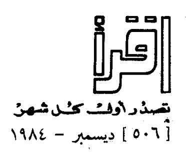
جلال العشري

ثقافة بلا دموع

دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .


تصدر أول كل شهر
[٥٠٦] ديسمبر - ١٩٨٤

رئيس التحرير **أنيس منصور**

نعم .. بلا دموع !

لأنه إذا كان قدر الإنسان الغربي أن يكون إما - هاملت - أو « دون كيشوت »، وهذان هما النموذجان اللذان تتجسد فيهما خاصتان جذريتان ومتناقضتان من خواص الطبيعة البشرية، طرفا ذلك المحور الذى تدور عليه تلك الطبيعة، فما هكذا قدر الإنسان العربي.

« دون كيشوت » هو نموذج الفارس الحزين ، الذى تتساقط الضربات على رأسه كل حين ، فيدعو إلى السخرية والضحك ، وعلى ذلك فهو يعبر عن شيء خالد ، عن الحقيقة ، الحقيقة التى تقع خارج الإنسان الواحد ، والتى يستطيع الوصول إليها عبر العمل والتضحية وإنكار الذات ولذلك نراه يعيش بكامله خارج

ذاته ، من أجل الآخرين ، من أجل استئصال الشر ، للوقوف فى وجه القوى المعادية للإنسان .

ولكنه أسير هدف واحد ، وقضية واحدة ، لا يستطيع التعاطف بسهولة ولا التلذذ بسهولة ، وهو غير قادر على تغيير آرائه ، ولا على الانتقال من شيء إلى شيء آخر ، حتى ولو رأى الخراف فرساناً والدمى الخشبية عمالقة ، ومن هنا كانت مأساته ، وهى مأساة هزلية تدعو إلى السخرية ، وتسيل الدموع .

أما « هاملت » فهو كذلك نموذج الأمير الحزين ، الذى يشك فى كل شيء ، ويحلل كل شيء ، إنه كله يعيش لذاته ، ولا يؤمن إلا بالذات ، إنها نقطة الانطلاق ، والنقطة التى لا يكف عن العودة إليها باستمرار ، إنه مشغول بذاته ، مشغول بها دائماً ، وهو لذلك يشك فى الجميع ، إنه لا يؤدى ما عليه من واجبات ، ولكنه يسأل عما له من حقوق ، ويبالغ فى تعذيب نفسه ، ويكاد يتلذذ بهذا العذاب .

وعذابه أشد ألماً من عذاب « دون كيشوت » فدون كيشوت يضربه الرعاة الغلاظ ، والمجرمون من الطغاة ، أما « هاملت » فهو الذى يصيب نفسه بالجراح ، وفى يديه أيضا سيف ، ولكنه سيف الشك ذو الحدين ، الذى تكمن فيه مأساته ، وهى مأساة دموية ، تدعو إلى الإشفاق وتسيل الدموع .

ومن هنا كانت الحضارة الغربية « هاملتية » أو « دون

كيشوتية » هى حضارة الدموع .. على العكس من حضارتنا العربية ، التى هى حضارة الفرح بالحياة ، حضارة القلب والوجدان ، حضارة الفن والإيمان ، حضارة من يؤمن بأن ما لا يدركه فى الحياة الدنيا ، يمكنه أن يتداركه فى الحياة الآخرة ، إن هو آمن بالله .

إنه يحكم على الأشياء بإدراكه الفطرى المباشر ، وشعوره الوجدانى الحى ، فإذا اطمأن لشهادة الشعور والقلب والوجدان ، كان الإيمان .

هكذا كان الحكيم العربى القديم يعلم تلاميذه ألا يحزن منهم أحد ، لنقص فى طعامه ، أو خشونة فى ثيابه ، أو شظف فى عيشه ، فالحزن لا يليق إلا بمن لا يجد فى ثقافته ما يدعوه إلى إدراك الكون إدراكا جماليًّا تغتذى به النفس وتنعم به الروح .

وهذا ما عبر عنه بقوله : « عش على أرز وماء ، متخذًا من ذراعك المطوية وسادة ، تكن نشوة النفس نصيبك ، وأما الثراء الذى ساءت وسائله ، والمجد الذى فسدت طرائقه ، فكالسحائب الغابرة ، لا خصب فيها ولا نماء » .

إنها ثقافة الإنسان العربى .. ثقافة بلا دموع !

فمن الرسول عليه السلام ، إلى الإمام على بن أبى طالب ، إلى الصحابى أبى ذر الغفارى ، إلى الشهيد الحسين بن على ، إلى الخليفة عمر بن عبد العزيز ، إلى قطرى بن الفجاءة ، إلى المأمون

والجاحظ وابن جنى ، إلى جعفر الصادق والرازى الطبيب والحلاج الصوفى ، إلى السهروردى المقتول ، والمعرى الشاعر ، والغزالى الإمام وابن رشد الفيلسوف ، إلى السيد أحمد البدوى ، والعلامة رفاعة الطهطاوى ، والثائر جمال الدين الأفغانى ، والمعلم محمد عبده والعميد طه حسين ، والعملاق عباس محمود العقاد .

بدءًا من هؤلاء ، ووصولاً إلى عشرات الأعلام من الحكماء والعلماء ، والأدباء والشعراء ، والكتاب والمفكرين ، نجد أنفسنا فى مواجهة بُناة عوالم من القيم والمثل والمبادئ ، أكثر إشراقًا وأجدر بالخلود ، إنهم صناع ثقافتنا .. ثقافة الإنسان العربى .. تلك التى لا تعرف الدموع .

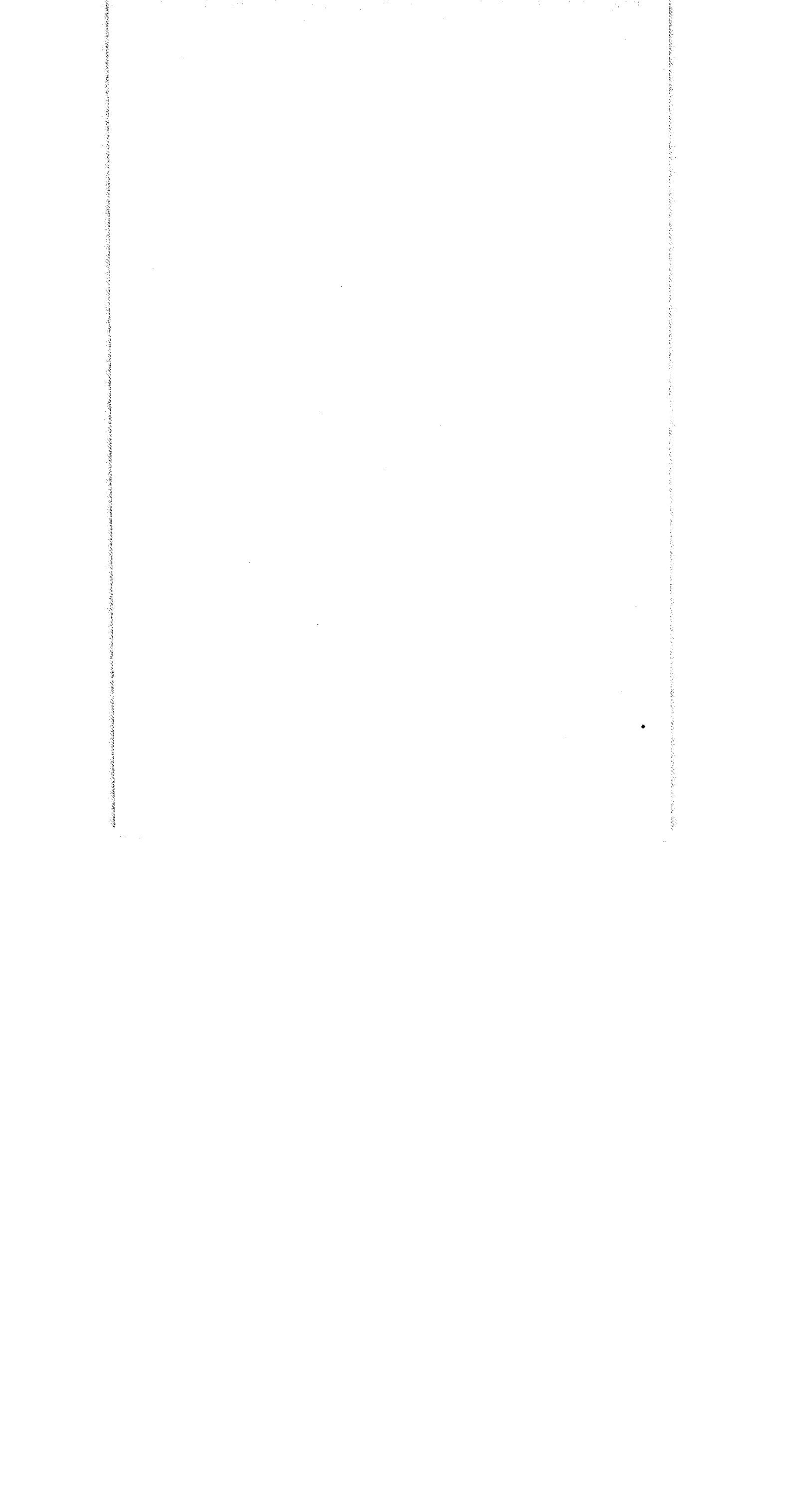
وهذا الكتاب مجموعة من الدراسات ، تلف وتدور حول هٰذا المعنى ، وترتكز على ثلاثة محاور رئيسية : هى الفكر والأدب والفن ، وهو سباحة وسياحة ، سباحة فى الثقافتين العربية والغربية ، وسياحة فى القديم والحديث .

وهو أيضًا إضافة وإضاءة ، إضافة لمفهومى عن الأصالة والمعاصرة ، باعتبارها القضية التى تؤرق وجدان المثقف العربى ، وتشغل فكره بشكل واع أو غير واع ، وإضاءة لكيفية الجمع بين النقيضين فى مركب واحد جديد ، لا كحاصل جمع ، ولكن كمحصلة

حياة ، وليس فكر ، ولكن كوصية حب .

وعلى ذلك فالكتاب رحلة .. طولها حضارة وعرضها ثقافة وعمقها تاريخ ، ولكنها حضارة بلا أرقام ، وثقافة بلا خرائط ، وتاريخ بلا لوحات . أو هو بالأحرى فكر بلا شعارات ، وأدب بلا خطب ، وفن بلا قناع .

جلال العشرى



١ - تجديد الصلة بالله

ما أكثر الكتب التى تناولت مسألة الألوهية باللغات الأجنبية فى العصر الحديث ، سواء منها ما كان على مستوى الفكر الفلسفى ، أو على مستوى الفكر العلمى ، أو على مستوى الفكر الصوفى ، فضلا عن الفكر الدينى أو اللاهوتى ، ولكن هذه الكتب جميعًا تكاد تغفل من حسابها نظرة الإسلام إلى الله ، لأنهم إما يجهلونها ، أو لا يلمون بها إلا إلمامًا سطحيًّا ، وإن عرضوها أو تعرضوا لها ، فقليلهم من كان منصفًا ، وأكثرهم لا يصدر إلا عن سوء فهم أو عن سوء نية ، أو عن الاثنين جميعًا ، هذا فى حين أن كلمة الإسلام فى الذات الإلهية ليست فحسب كلمة جديرة بالنظر ، ولكنها فى الواقع أصدق الكلمات .

وإذا كانت موجة جديدة من التدين قد بدأت تسرى فى كيان الغرب ، وهو ما نطالعه بشكل صارخ بعد الحرب العالمية الأخيرة ، حيث نسمع لفلاسفتهم نغمات جديدة فيها مسحة الدين ، والدعوة إلى الإيمان ، بعد أن تحول اتجاه الفكر الغربى من الشك فى الإيمان .. إلى الشك فى الإلحاد أو الإنكار ، والأمر كذلك عند المشتغلين بالأدب والفن ، وعند علماء الطبيعة والرياضيات على عكس ما كان فى القرن التاسع عشر ، ومطلع القرن العشرين ، فما أدعانا بذلك إلى تجديد الصلة بالله .

على أنه إذا كان الإسلام كما سبق أن قلنا له كلمته فى مسألة الألوهية ، وكانت هذه الكلمة هى أجدر الكلمات بأن تسمع فى عصرنا الحاضر ، وكانت كثيرة هى الكتب العربية التى خاضت فى هذا الموضوع ، منذ طلع علينا رائد فكرنا المصرى الحديث الأستاذ الإمام محمد عبده بكتابه الجليل (رسالة التوحيد) الذى كان فتحًا جديدًا فى علم الكلام ، وفاتحة عصرية فى تجديد الصلة بالله . وبعده توالت كتب العقيدة الإسلامية التى تناولت البحث فى موضوع الألوهية .

وقد لا يمكننا أن نحصى هذه الكتب عرضًا ، أو نستوفيها استعراضًا ، ولكننا نستطيع أن نعرض ونتعرض لأربعة منها تعد نسبيًّا كتبًا عصرية ، وتجمع بينها النظرة التكاملية حيث يكمل أحدها الآخر فى تناولها جميعًا لمسألة الألوهية ، فأحدها يغلب عليه

الفكر الفلسفى ، والآخر يغلب عليه الفكر العلمى ، ويغلب على الثالث الفكر الصوفى ، أما الرابع والأخير ، فيغلب عليه الفكر العقائدى ، وكلها يحمل عنوان « الله » .

أولها كتاب « الله » للأستاذ عباس محمود العقاد ، وهو كما يقول مؤلفه فى عنوانه الفرعى « بحث فى نشأة العقيدة الإلهية » ، أو كما يقول فى تعريفه « كتاب فى نشأة العقيدة الإلهية ، منذ اتخذ الإنسان ربًّا إلى أن عرف الله الأحد ، واهتدى إلى نزاهة التوحيد » . فهو إذن كتاب فى تاريخ العقيدة ، يتحدث عن تطور فكرة الله عند الإنسان ، ابتداء من نشأة العبادة الوثنية فى العصور البدائية ، وانتقالا بها إلى هبوط الأديان السماوية وظهور التوحيد ، وانتهاء بها إلى مذاهب الفلاسفة والعلم الحديث .

وهذا معناه أن كتاب العقاد عن « الله » لا يتحدث عن الله كما يتحدث هو سبحانه عن نفسه ، وإنما يتحدث عن فكرة الإنسان عن الله ، وتطور هذه الفكرة على مر العصور ، فهو يستقصى جميع المذاهب التى قيلت فى أصل العقيدة ، ثم يعقب عليها بأن غاية ما يقال فيها أننا لا نجد فرضا منها يستوعب أسباب العقيدة كلها ، ويغنينا عن التطلع إلى غيره .

ويذهب العقاد إلى أن « العقيدة » هى ترجمان الصلة بين الكون والإنسان ، وأن الصلة بين الله والكون ماثلة فى جميع الموجودات ، وأن « الوعى » لا يخلو من ترجمان لهذه الصلة لا يحصره العقل ،

لأن الوعى سابق على العقل محيط به ، وهذا ما عبرعنه بقوله : « ويبقى بعد ذلك أن الوعى أعم من العقل المجمل ، وأعمق منه وأعرق فى أصالة وجوده مع الحياة الإنسانية منذ نشأتها الأولى ، ونعتقد أن الوعى الكونى المركب فى طبيعة الإنسان ، هو مصدر الإيمان بوجود الحقيقة الكبرى التى تحيط بكل موجود ».

والله عند العقاد ذات واعية ، ولا يجوز فى العقل ولا فى الدين أن تكون له حقيقة غير هذه الحقيقة ، وأن يوصف بأنه معنى لا ذات له ، أو قوة لا وعى لها ، فإما أن نفهم أن الكمال المطلق ذات واعية ، وإما أن ننفى عنه الوعى ، لأنه لا كمال بغير علم بالنفس ، فضلا عن العلم بالموجودات ».

فمن فكر فى الله فكر فى ذات
ومن آمن بالله آمن بذات

ويرى العقاد أن تقييد « الذات » الإلهية بأية صفة من الصفات المألوفة لنا ، أو المعهودة لدينا ، إنما هو من قبيل الوهم والضلال ، وأن أولئك الذين يحاولون أن يصفوا الله ، لا يفعلون شيئًا أكثر من أنهم يزيدون اللغة كلمة ، دون أن يزيدوا العقل تفسيرًا أو الدين عقيدة ، وهنا نعلم أن الدين لم يكن أصدق عقيدة وكفى - بل كان كذلك أصدق فلسفة حين علمنا أن الله جل وعلا « ليس كمثله شيء »

فكل ما نعلمه أنه جل وعلا « كمال مطلق » وأن العقل المحدود

لا يحيط بالكمال المطلق الذى ليست له حدود ، وليس لهذا العقل أن يقول للكمال المطلق .. كيف يكون ، وكيف يفعل ، وكيف يريد .

وشبيه هذا الذى ذهب إليه العقاد بما وجدناه عند شيخ الإسلام ابن تيمية ، الذى أنكر ما ذهب إليه مفكرو عصره ، من تقدير الأحكام على أساس القياس والإجماع ، وأعطى نفسه حق الاجتهاد ، واستأنف النظر فى الأصول الأولى ، ليصدر عنها من جديد ، ففيما يتعلق بمشكلة الصفات قال :

« ومن الإيمان بالله الإيمان بما وصف به نفسه فى كتابه ، وبما وصف به رسوله من غير تحريف ولا تعطيل ولا تكييف ولا تمثيل ، بل يؤمنون بالله سبحانه ليس كمثله شىء وهو السميع البصير » .

على أن الكلام فى صفات الذات ، أفضى بالعقاد إلى الكلام فى إمكان الإيمان ، فمادامت الذات كمال مطلق والعقل أمر محدود ، فلابد من السؤال عن العلاقة بين العقل والإيمان ، إذ كيف يكون إيمان والعقل الإنسانى قاصر عن إدراك الذات الإلهية ؟ وكيف تكون صلة بين الكمال المطلق وبين الإنسان ؟

غير معقول فى رأى العقاد أن يكون سبب الإيمان هو السبب المبطل للإيمان ، وغير معقول فى رأيه أيضًا أن يستحيل الإيمان مع وجود الله الذى يتصف بأكمل الصفات ، وإنما المعقول هو أن الصلة بين الخالق وخلقه لا تتوقف على العقل وحده طالما كان الإنسان كله

فى الكون ، وطالما كان العقل – وحده – ليس هو قوام وجود الإنسان .

« فإن العقل ليستطيع التفرقة بين عقيدة الشرك وعقيدة التوحيد ، ويستطيع التفرقة بين أدلة الإيمان وأدلة التعطيل ، ويستطيع التفرقة بين ضمير مؤمن وضمير عطل من الإيمان ، ويستطيع أن يبلغ غاية حدوده ثم لا ينكر ما وراءها لأنه وراء تلك الحدود » .

ولهذا عاد العقاد فى نهاية المطاف ، فأنهى كتابه عن الله .. « بأن الحس والعقل والوعى والبديهة جميعًا تستقيم على سواء الخلق حين تستقيم على الإيمان بالذات الإلهية ، وأن هذا الإيمان الرشيد هو خير تفسير لسر الخليقة ، يعقله المؤمن ويدين به المفكر ، ويتطلبه الطبع السليم »

وفى اتساق مع هذا الرأى الفلسفى وتأكيد له ، يجىء الكتاب الثانى الذى يضيف الرأى العلمى ، وهو كتاب « مع الله .. فى السماء » للعالم الدكتور أحمد زكى ، والرأى العلمى كان جزءًا من الرأى الفلسفى فى العصور السابقة ، وكانت العلوم الحديثة ، التى هى فى الواقع علوم الطبيعة وعلوم الكون والحياة ، هى الفلسفة أو هى أهم ما فى الفلسفة ثم افترق العلم عن الفلسفة منذ حوالى ثلاثة قرون ، واختص بدراسة الأشياء الجامدة والأشياء الحية ، وبكل ما يحس أو يأتى فى توابع الإحساس ، وانصرفت الفلسفة

تشتغل بما وراء ذلك ، أو كما يقولون بما وراء الطبيعة .

هذا العلم الحديث ، علم الكون ، بما فيه من مواد وقوى ، وظواهر جارية أو ساكنة ، هو فى رأى الدكتور أحمد زكى أثبت قاعدة يستقر عليها اعتقاد أو إيمان ، فهذا العلم هو سبيل المعرفة بالله ، وهو السبيل الأقوى والأقوم ، لأنه السبيل الذى لا يأتيه شك من وراء أو من أمام .

والباحث فى العلم إذا استهدف ببحثه الكشف عن بعض جوانب الله ، فهو فى رأى الدكتور أحمد زكى أكبر عابد ، وأكرم ساجد ، ذلك لأن القارئ للعلم ، يريد به استكناه حقيقة هذا القائم الأعظم على الكون ، والقائم فيه ، إنما يعبد الله على أسلوب ، هو فى صنوف العبادات فوق الأساليب « لأن العقل فيه يتحرك نحو الله عن علم ، ويمتلىء به قلبه عن معرفة ، ويمتزج به عقلا وقلبًا ، وجامعهما النور »

وانطلاقًا من هذا الرأى راح الدكتور أحمد زكى ، يبحث فى ظاهرة الكون أجمع ، راح يبحث فيه مجملا لا مفصلا ، حتى يضع يده على تلك الحقائق التى تثير العقل حتى يفهم ، وحتى يؤدى به هذا الفهم إلى غايتين : أما الغاية الأولى ، فإدراك ما فى أشياء هذا الكون من تنظيم وتنسيق ، واتخاذه دليلا على أنه يوجد وراء هذه الأشياء ، فى مواضعها ، عقل منظم ، منسق ، مدبر . وأما الغاية الثانية ، فإدراك أن هذا النظام وهذا النسق ، يجرى على أسلوب

واحد ، مهما اختلفت المواضع من هذا الكون ، وفى هذا دليل على أن العقل المنظم ، المنسق ، المدبر ، فى هذا الكون واحد .

ويخلص الدكتور أحمد زكى من هذا كله ، إلى أنه لاتهم الأسماء بعد ذلك ، لا يهم أن نسمى هذاالنسق المنظم « وحدة الوجود » ولا يهم أن نسمى هذا العقل الواحد « الله » ولا يهم أن رأينا أن كل هذا ظاهر واحد باطنه « الله » ، المهم هو أن طريق العلم ، هو طريق الإيمان بالله .

فهذا العلم هو سبيل المعرفة بالله ، وهو السبيل الأول والأقوم ، وهو آخر سبيل تجوز أن ترتفع إليه ريبة ، والباحث فى العلم إذا استهدف ببحثه الكشف فى بعض جوانب الله ، فهو كما يقول الدكتور أحمد زكى أكبر عابد وأكبر قائم وأكبر ساجد .

وهذا الكون بسمائه وأرضه ، على اختلاف أشيائه وتباعد أشيائه ، شىء واحد ، أبدعه مبدع واحد ، وأجراه مجرٍ واحد ، ونسق بين سننه منسق واحد ، وهندسه مهندس واحدٌ ، على اختلاف مكان واختلاف زمان ، وهذا العقل الأوسع الأشمل أزلى بمقدار ما نعلم من الأزل ، أبدى بمقدار ما نعلم من الآباد .

وكيف يستقيم إيمان العالم بالله ؟

يقول الدكتور أحمد زكى إن العالِم يتحدث عن الذرة ، وهو لم يرقط ذرة ، وعن الألكترون وهو لم ير بعد ألكترونًا ، إلا أثرا ، وهو يتحدث عنها كأنها بعضه ، وهو يؤمن بها بأقصى ما يستطيع

الحى الإنسانى من إيمان .

وعند العالِم أنه ليس من الضرورى ، لتؤمن بشىء ، أن تراه ، فهو يرى آراءه استنتاجًا ، فى سلاسل من المعقولات طويلة ، وهو قد يتهم الشىء الذى يراه رأى العين احتراسًا من خداع العيون وانخداع الأفهام .

والله لم يره أحد ، ولا أحسب أن إنسانًا على ظهر الأرض سوف يراه ، حتى لو صح أنه شىء يُرى ، فالله معنى ، ليس كالعلم ما يثبته إن كان مما يدخل فى نطاقه ، أو ليس كالعلم ما ينفيه ، وإثباتنا لمعنى الله ، بإثبات وجوده وإثبات الوحدة القائمة فى هذا الوجود .

ففى الوجود وحدة ، والله واحد ، أو هو بالأحرى الواحد .

لكن العلم مهما مضى فى طريقه ، فهو مقيد بموضوعه ، وبحدود العقل الطبيعى فى التصور والاستنتاج ، وإذا كان هذا العالم بما فيه الإنسان ، مظهرًا تجلت فيه قدرة الخالق المبدع ، وظهرت فيه آيات علمه وحكمته ، فإنه يحمل الدلالة على خالقه ، والعالم إن دل على الخالق ، فإن دلالته رمزية خالصة ، هى مجرد إشارة للمطلق ، هى دلالة فعل على فاعل ، وشتان ما بين الاثنين .

وإذن ، فلابد من إكمال المعرفة العلمية بكمال الإله وجلاله ، وهذا الإكمال لا يصح أن يؤخذ من تصورات عقلنا المحدود ، ولا من تخيل كمال أو استحسان صفات نضفيها إليه ، لأن هذا كله

تصورات شخصية نسبية ، بل يجب علينا التماس المعرفة بالإله من الإله نفسه ، بأن يعرفنا بنفسه ، بذاته وصفاته ، ويكشف لنا من أسرار إرادته وحكمته ، ما لا نصل إليه ، وذلك يكون بتعليم منه يأتى إلينا عن طريق الدين .

وهذا معناه أن من يطمح إلى المعرفة العليا بالإله ، عليه أن يحاول تحطيم حجاب الحس والعالم الحسى ، والوصول إلى المعرفة المباشرة بالإله ، وهى تجربة خاصة ، أو معرفة ذوقية بقدر ما تتسع لها طاقة العقل ، لأنه لا يعرف الإله حق المعرفة إلا الإله نفسه ..

وهذا معناه مرة أخرى ، أنه لابد من إكمال المعرفة العلمية التى يتوصل إليها العقل من النظر فى نفسه وفى الكون ، بمعرفة تأتى من مصدر الكون والعقل ، فتساعد العقل على رؤية العالم فى ضوء جديد ، وفى هذا فائدة للعلم وللدين وللإنسان .

حقًا ، إنه بعد أن كان العلم الحديث سببًا فى زعزعة الإيمان ، سرعان ما عاد ليصبح داعيًا إلى الإيمان ، وذلك لأنه كان قاصرًا ، ثم حاول أن يستكمل نواحى قصوره ، وهذا ما عبر عنه (لورد كالفن) أحد علماء الطبيعة البارزين بقوله : « إذا فكرت تفكيرًا عميقًا ، فإن العلوم سوف تضطرك إلى الاعتقاد بوجود الله » .

وكان الفيلسوف الإنجليزى (فرنسيس بيكون) يقول : « إن قليلا من الفلسفة يقرب الإنسان من الإلحاد ، أما التعمق فى الفلسفة فإنه يرده إلى الدين » .

والله يقول فى القرآن الكريم : ﴿ إنما يخشى الله من عباده العلماء ﴾.

ويختتم الدكتور أحمد زكى كتابه : « مع الله .. فى السماء »، بعبارة (لألبرت أينشتين) أعلم علماء الأرض فى الكون وظواهره ، وأحقهم بالكفر إن كان العلم يدعو إلى الكفر، وأولاهم باتباع ما اعتاد بعض علماء الغرب، ومقلدوهم من الشرق، من إغفالهم ذكر الله، يقول (أينشتين) :

« إن دينى هو إعجابى، فى تواضع بتلك الروح السامية التى لا حد لها، تلك التى تتراءى فى التفاصيل الصغيرة القليلة التى تستطيع إدراكها عقولنا الضعيفة العاجزة ، وهو إيمانى العاطفى العميق بوجود قدرة عاقلة مهيمنة تتراءى حيثما نظرنا فى هذا الكون المعجز للأفهام. إن هذا الإيمان يؤلف عندى معنى الله ».

بعد أن قال العلم كلمته فى مسألة الله ، وقالتها من قبله الفلسفة ، يجىء بعدهما التصوف، أو الفكر الصوفى ليقول كلمته فى هذا الموضوع، الذى هو موضوعه الأول والأخير، فالتصوف لا يعتمد على العقل كما فى الفلسفة، ولا على الحواس كما فى العلم، ولكنه يعتمد على القلب، ويتخذه وسيلة لمعرفة الله.

وهذا معناه ألا ترى فيها ترى إلا الله وأفعاله، وما يجرى به قضاؤه ، فإذا شربت فأنت تشرب من يد الله وليس من الكوب، وإذا احترقت يدك فالله هو الذى أحرقها وليست النار، فالذى

أودع فى النار الإحراق هو الله ، والذى أودع فى الماء خاصية الإرواء هو الله ، هو الذى إذا شاء سلب النار خاصية الإحراق فتكون بردًا وسلامًا كما جاء فى قصة إبراهيم.

وهذا عند الدكتور مصطفى محمود فى كتابه عن (الله) هو التوحيد حينما يصبح قاموس الحياة ، وهذه هى « لا إله إلا الله » حينما تصبح قلب المؤمن وروحه ، فهو لا يرى بعينه ، ولكنه يرى بنور الله.

على أن تخطى حدود العقل عند الصوفى المسلم ليس معناه إهدار العقل ، وإنما معناه كما يقول مصطفى محمود ، الاستفادة من العقل إلى آخر مدى ، إلى أن يقول كل ما عنده حتى يبلغ حافة المحال ، وحينئذ يستلهم الصوفى بصيرته ووجدانه ليكمل الطريق.. فلا تناقض بين العقل والبصيرة ، كما أنه لا تناقض بين الشريعة والحقيقة ، وإنما شأن العقل كمصباح يلقى بنوره إلى مدى معين ، ثم تبدأ منطقة من الظلام لا دليل فيها إلا نور البصيرة وهدى القلب.

وهذا معناه بعبارة أخرى إن الله سبحانه وتعالى هو المصدر الإدراكى الأخير ، الذى يقوم بذاته ، ثم يكون منه المدد لغيره من صور الإدراك المختلفة ، هو أشبه بما يسمى فى الفلسفة بالحدس أو الإدراك الفطرى أو المعرفة بالبصيرة ، وبالتالى فهو يبرهن على غيره دون أن يحتاج هو نفسه إلى برهان.

ومثل هذه الإدراك الأولى المباشر ، هو الذى يعتبره المتصوفة

نوعًا من الإلهام أو من الرؤية بالقلب ، وأحيانًا أخرى يعتبرونه وحيًا من الله .

والذى يعنينا الآن ، هو أنه على هذا النحو يتصاعد النور ، حتى تتم معرفة الحق ، فهو يبدأ من الإدراك الحسى ، حتى يصل إلى العقل المجرد ، ثم العقل الذى يصونه الخيال ، إلى أن ينتهى إلى البصيرة التى يوحى إليها ، فتهتدى بالفطرة إلى معرفة الحق ورؤية الحقيقة ، والوقوف بين يدى الله .

يقول الله لعبده :

« أنا المنتهى .. وليس دون المنتهى راحة ..

خلقتك لى .. لجمعيتى .. لتكون موضع نظرى وأكون موضع نظرك ، لا أرضى بثواك فى ذكر أو عبادة ، فأنصبها لك أبوابًا وطرقًا ، أوصلك منها إلى رؤيتى » .

وهذا المعنى الذى أورده الإمام النفرى ، فى كتابه (المواقف والمخاطبات) فى شرحه لمعنى الآية الكريمة ﴿ إن إلى ربك المنتهى ﴾ ، ينطوى على فكرة من أعمق الفكر التى وردت فى القرآن الكريم ، لأنها تشير إلى أن المنتهى الأخير يجب ألا يبحث عنه فى حركة الأفلاك ، وإنما يبحث عنه فى وجود كونى روحانى لا نهاية له .

على أنه ينبغى ألا يفوتنا أن ألفاظ القرب والاتصال والافتراق التى تنطبق على الأجسام المادية ، لا تنطبق على الذات الإلهية ،

فوجود الله ، يتصل بالكون كله على مثال اتصال الروح بالبدن ، والروح لا هى داخل البدن ولا هى خارجه ، ولا هى قريبة منه ولا هى مفترقة عنه ، ولكن اتصالها بكل ذرة من ذرات البدن حقيقة واقعة .

وهذا هو معنى ما جاء فى كتاب مصطفى محمود ، من وصف للذات الإلهية أو لحقيقة وجود الله « احتجب عنا من فرط إشراقه ، واختفى لفرط ظهوره ، وغاب عن إدراكنا لفرط قربه ، ومع ذلك فهو عين الحقيقة التى لا حقيقة غيرها ، هو كالشوق نكابده ، ولا نجد له وصفاً ، وكسواد عيوننا لا نراه ، وهو أقرب إلينا من كل شىء » .

وشأن كل محب متعلق الفؤاد بمحبوبه ، فهو يحاول أن يتخلق بأخلاقه ، كذلك يحاول المؤمن العارف أن يتخلق بأخلاق الله ، وأن يتحلى بأسمائه الحسنى ، وهذا هو السلوك والطريق والسير على الصراط . فأسماء الله هى الصراط المستقيم إليه ، إلى القرب منه ، والقرب من الله قرب صفات لا قرب مكان ، وذلك بأن نقترب بصفاتنا من صفاته ، وهو طريق لا يقدر عليه إلا مجاهد يستطيع أن يجاهد نفسه ، ويجالدها ليغالب صفاته غير الحميدة ، وهذا هو الجهاد الذى قال عنه نبينا عليه الصلاة والسلام : « إنه الجهاد الأكبر » .

أو كما وقع للنبى عليه السلام من أنه رأى عبد الرحمن بن عوف يدخل الجنة « حبواً » رأى ذلك ببصره ، ولكنه رأى ببصيرته أن

عبد الرحمن بن عوف ومن على شاكلته قد وجد عسرًا وهو يغالب نفسه ويجاهدها لكى يتغلب إيمانه على شهواته، ويدخل العالم الروحى الخالص المعبر عنه بالجنة، ولكنه يدخله « حبوًا » بعد طول الجهاد والمقاومة.

وموسى عليه السلام رأى « نارًا » فى الوادى المقدس، وناداه ربه بقوله : « فاخلع نعليك » و « خلع بالفعل نعليه » ولكنه أدرك فى الوقت نفسه أنه فى ابتداء معراجه النبوى، وأن الله يطلب منه أن يتجه إليه وحده، فيخلع من قلبه حب الدنيا والآخرة .. أى كل ما سوى الله.

ويذهب مصطفى محمود إلى أن جزاء الفائز فى هذا الجهاد، أن يرتفع بنفسه إلى مستوى الملأ الأعلى، وإلى مقعد صدق عند مليك مقتدر، فصفات الله ترفع من يتشبه بها إلى ملكوت الله، وبهذا يرى الصوفى أنه لكى يصل إلى الله، لابد أن يتخطى العالم المادى، ثم يتخطى نفسه، ثم يتخطى حدود عقله، فهو فى هجرة دائمة ويقظة مستمرة، يخشى أن يغفل لحظة واحدة، فيضرب على عينيه حجاب من تلك الحجب، يبعده عن محبوبه الوحيد .. عن خالقه الأوحد .. عن الله.

إن الله الذى هو نور الأنوار، هو أصل الوجود من الناحية الاونطولوجية، وهو باعتبار ذلك النور نفسه، أصل المعرفة من الناحية الابستمولوجية، وهو يظهر فى كل شىء، ويبلغ غاية

الظهور فى الإنسان، وفى طبقة الأنبياء والأصفياء بوجه خاص، وهى الطبقة المعنية بالإنسان فى حديث « خلق الله الإنسان على صورة الرحمن ».

يقول الفارابى فى كتابه العظيم (فصوص الحكم) :

« فص : إذا عرفت أولا الحق، عرفت الحق وعرفت ما ليس بحق، وإن عرفت الباطل أولا، عرفت الباطل ولم تعرف الحق على ما هو حق، فانظر إلى الحق، فإنك لا تحب الآفلين، بل توجه بوجهك إلى من لا يبقى إلا وجهه ».

هكذا يختتم مصطفى محمود كتابه عن (الله).

وهكذا نراه دائمًا أبدًا وشعاره :

« اللهم بك أصبحت وبك أمسيت ».

« اللهم بك انتشرت ».

« اللهم بك أصول، وبك أجول، ولا فخر لى »

وهى كلمات إمام الموحدين وخير الوارثين لكلمة « لا إله إلا الله » محمد عليه الصلاة والسلام.

وقد نلاحظ على هذه الكتب الثلاثة أنها تتحدث عن الله، لا كما يتحدث هو سبحانه عن نفسه، وإنما تتحدث عن فكرة الإنسان عن الله، وتطور هذه الفكرة سواء فى الفلسفة أو فى العلم أو فى التصوف، ومن هنا تصبح الحاجة ماسة إلى كتاب رابع عن الله، كتاب من لون جديد، لون يشرف بالكتابة عن الله عز وجل من

واقع العقيدة الإسلامية كإطار حاكم، ومن واقع التصور القرآنى كمصدر أساسى، ومن واقع أقوال الرسول الكريم وأهل سنته العارفين به من أتباعه، بعبارة أخرى.. لون يربط القارئ بحب الله، والثقة فى رحمته، والأمل فى عفوه، هذا اللون هو وغيره فى كتاب (الله فى العقيدة الإسلامية) للأستاذ أحمد بهجت.

والكتاب فى حقيقته رسالة معاصرة فى التوحيد، تتخذ من المنهج القرآنى ركيزتها المحورية، بمعنى أن الآيات هى المحور الرئيسى، وما تحتاج إليه الآيات لفهمها من نظر عقلى، هو عماد الكتاب. وصحيح أن الكتاب يقدم تصور السلف الصالح لله.. تصوره لذات الله، وشهادة الله، وكلمات الله، وحكمة الله، وخليقة الله، وصفات الله، ورسل الله، وأسماء الله الحسنى، فضلا عن تصور السلف الصالح للبعث، ويوم القيامة، والجنة والنار، والقضاء والقدر، إلى آخر هذه المباحث الكلامية، ولكن الصحيح أيضًا أنه يقدمها بلغة عصرية، وفهم حديث، ووعى معاصر، وهو أحوج ما تحتاج إليه كتب التوحيد فى هذه الأيام، أن تخاطب الكثرة القارئة لا القلة المتخصصة، وأن تكون قوتًا روحيًّا فى حياتنا اليومية، ووقودًا حيًّا فى معاركنا المصيرية، وأن تمزج بين الوجدان والعقل فى معادلة ذكية قادرة على أن تقنع وتشبع معًا المسلم العصرى.

ولعل هذا هو ما دعا إليه المفكر الإسلامى اللامع (مالك بن نبى)، وما عبر عنه بحاجتنا إلى علم جديد للكلام، يطلق عليه

اسم (تجديد الصلة بالله) .

وهذا بحق ما نجده فى كتاب أحمد بهجت عن « الله » فهو كتاب موضوعاته كلامية ، ومعالجته فلسفية ، وصورته أدبية ، مع مزج لهذا كله فى لوحات حية تخرج عن المألوف التقليدى فى كتب التوحيد ، وتضيف إليها الإحاطة بمذاهب الفلاسفة ، والإلمام بنظريات العلم الحديث . فهو فى ثنايا رسمه لكل من هذه اللوحات ، يعرض آراء القدامى والمحدثين ، ثم يفندها ويعقب عليها ويخلص منها بالرأى الذى يراه ، إنه مثلا يرد على المعتزلة الذين سلبوا الصفات عن الذات الإلهية إمعانًا فى التنزيه ، ويرد كذلك على الأشاعرة الذين يثبتون الذات الإلهية ، ويثبتون معها الصفات بغير كيف ولا تشبيه ، وهو بعد هذا وذاك يأخذ برأى أهل السلف والسنة فى عدم تقييد الذات الإلهية بأى صفة من الصفات فهو تعالى « ليس كمثله شىء » ..

ولكنه بعد هذا كله يضيف إلى السلف الصالح معرفته بما تطور إليه الفكر البشرى فى العصور الحديثة ، وما انتهت إليه مباحث الفلاسفة المعاصرين ، وما خلصت إليه نظريات العلم الحديث .

فإذا كان القرآن قد أعلى من شأن العقل فى عقيدة الإسلام ، وجعله أداة للخلافة فى الأرض ، وتحقيق أمر الله فيها ، فإنه لم يجعل له الوصاية على القلب أو الروح ، ولم يجعله بديلا عن الوجدان أو المشاعر ، ولم يسمح له أن يكون حكمًا نهائيًا فى أمور الغيب

أو العالم الآخر، فهذه كما يقول أحمد بهجت مناطق لا يمكن استكشافها بأنوار العقل وحده.

وهكذا كان التوحيد استمرارًا متجددًا لبناء مجتمع الموحدين ودولتهم، وكان التوحيد هو أخلاق القرآن وقد تحولت إلى رجال يسيرون على الأرض، ولم يكن أحد من المسلمين العرب يتوقف عند المشاكل التى ستثور فيما بعد، أو تلفت انتباهه القضايا التى لم ينكشف عنها ستار الغيب.

وهكذا نشأ علم الكلام أو علم التوحيد، وهو علم يبحث فيما ينبغى أن يعرفه المسلم عن الله وأسمائه وصفاته، ويبحث فى الأنبياء والرسل والرسالات، ويبحث فى القضاء والقدر والإيمان والحساب، هو علم موضوعه أصول الدين وعقائده، وهدفه حراسة العقيدة الإسلامية من غارات الفكر الوثنى.

ولكن علم الكلام أعطى العقل حريته فى البحث والنظر، ورآه سيدًا تجب طاعته، ومد نطاق سيادته على كل أرض وسماء، بما فى ذلك سماء العقائد، وتجاهل فى نفس الوقت منطقة الوجدان ومنطقة الشعور، وليس العقل وحده - فى ميدان الغيب، هو السفينة الناجية.

ويذهب أحمد بهجت إلى أن خطأ علماء الكلام الأساسى، يكمن فى أن منهجهم لم يكن منهجًا قرآنيا، فقد كان لهم منهج خاص يخالف منهج القرآن والحديث، كما يخالف منهج الفلاسفة، وفى رأيه أن

الانفراد بمنهج غير قرآنى ، فى مناقشة ما يتصل بعقائد التوحيد فى القرآن ، هو المسئول عن فشل هذا العلم وسقوط دولته .

ذلك أن دراسة أى ظاهرة قرآنية بمنهج غير قرآنى ، لا تؤدى إلى أية نتيجة ، وربما أثمرت مثل هذه الدراسة بلبلة فى العقائد المستقرة فى نفوس الناس ، وربما كانت الثمار فتنة مريرة يذهب ضحيتها المئات كما حدث فى التاريخ .

غير أنها لن تثمر الحقيقة التى يقدمها القرآن بمنهجه إلا إذا عولج القرآن بمنهج قرآنى .

ولقد قام منهج القرآن فى الدعوة على أساس لا مثيل له ، هو مخاطبة الفطرة والعقل بعمق وبساطة ، وجاءت آياته معجزة بمستوياتها المختلفة ، وقدرتها على الإيحاء بمعان تزيد كلما زاد علم المتأمل فيها ، إن نظرة العامى إلى قوله تعالى : ﴿ فلينظر الإنسان مم خلق ، خلق من ماء دافق ﴾ تثير فيه إيمانًا فطريًّا بعظمة القدرة ، كما أن نظرة عالم الحياة إلى منشأ الإنسان تثير فيه الحيرة والإعجاب .

وهناك أيضًا قوله تعالى : ﴿ فلا أقسم بمواقع النجوم ، وإنه لقسم لو تعلمون عظيم ﴾ هذا القول يثير فى البدوى إحساسًا بأن النجوم بعيدة هناك ، وعلى قدر بعدها يعرف عظمة القسم الإلهى .

نفس هذا القول يتسع إذا تأمله عالم فى الفلك ، فمعرفة الأبعاد السحيقة بين النجوم والنجوم ، خليقة أن تهز عالم الفلك لهذا القسم

الذى ردده القرآن الكريم، حين كان علم الفلك لا يعرف شيئًا عن مواقع النجوم، ولم يكتشف بعد حقيقة حجم الكون.

والذى يخلص إليه صاحب هذا الكتاب، هو أن هذا المنهج القرآنى يؤثر فى العامى والعالِم، فى المفكر وغير المفكر، فى الفيلسوف وغير الفيلسوف، فى المثقف وغير المثقف، منهج يصلح للتأثير فى الناس كافة، لأنه يخاطب الفطرة كما يخاطب الوجدان كما يخاطب العقل، وتكتسب الآية الواحدة أكثر من عمق فى المعنى، كلما زاد حظ الناظر فيها من العلم.

إن هذا اللون من التأليف فى العقيدة الإسلامية، من واقع التصور القرآنى كمصدر أساسى، ومن واقع أقوال الرسول الكريم، وأهل سنته والعارفين به من أتباعه، لون يربط القارئ بحب الله، والثقة فى رحمته، والأمل فى عفوه، ومن هنا كان هدف الكاتب من هذا الكتاب، أن يكون رسالة معاصرة فى التوحيد، توجه أساسًا لبنى الإسلام.

وهكذا جاء كتاب (الله فى العقيدة الإسلامية) كتابًا للكل لا لفئة، كتاب يقرؤه المؤمن والشاك والملحد، أما المؤمن فيزداد إيمانًا على إيمان، لأن الإيمان بالله بعد معرفته هو أوثق إيمان، وأما الشاك فقد يظل فى شكه، ولكن الأغلب أنه سيخرج من هذا الشك إلى نور اليقين، وأما الملحد فقد يعدل عن إلحاده فيهتدى بعد

ضلال، وقد يظل سادرًا فى غيه، فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التى فى الصدور.

وإنك لا تهدى من أحببت، ولكن الله يهدى من يشاء.

والحق أنه لا هداية إلا به، ولا معول إلا عليه، إنه سميع بصير مجيب..

٢ - الإمام .. حجة الإسلام

فى مهرجان أبى حامد الغزالى ، والعالم الفكرى والأدبى يحتفل بذكراه ، يحلو لنا أن نبعث بتحية التقدير والإعجاب إلى ذلك الفيلسوف الصوفى الكبير ، الذى ارتفع بآرائه وتعاليمه إلى آفاق لم تشارفها جمهرة الفلاسفة والمتصوفة إن فى الشرق أو فى الغرب فى القديم أو فى الحديث ، حتى غدا مفكر العربية ، بل مفكر الإنسانية الجدير بأن يحتفل بذكراه .

ولو أننا حاولنا أن نرسم صورة (لأبى حامد الغزالى) ، استطعنا أن نراها فى العقل الروحانى الملهم الذى لم تخدعه ألوف الظواهر عما يكمن وراءها من لباب ، ولا شغله وهم الزمان عن الارتفاع إلى العالم الأبدى ، ولا منعه وهج المادة البراق من الحنين الدائم إلى إدراك المطلق ومعرفة الله .

ولكى نقدر هذه الصورة حق قدرها ، لابد لنا أن نضعها فى الإطار الخاص بها ، ذلك الإطار الذى صنعته حياة الرجل وآراؤه .
(فالغزالى) من أولئك الفلاسفة الذين تتصل حياتهم بفلسفتهم أشد الاتصال ، فلا يمكن أن نفهم فلسفتهم بمعزل عن حياتهم لأنهم

يحققون فى هذه الحياة نفس الفلسفة ، أو لأن نفس الفلسفة مستخلصة من هذه الحياة . وحينما يتصدى الباحث لأمثال هؤلاء يجب عليه أن يعنى بظواهر حياتهم الرئيسية عساه أن يتبين المنحنى الذى سار عليه تطورهم الروحى . وأوضح مثال لهذا النوع من الفلاسفة (سقراط) فى العصر القديم ، (وأغسطين) فى العصر الوسيط ، (وكيركجارد) فى العصر الحديث . فضلا عن (الغزالى) الذى عاش طوال حياته عقلا صاحياً يهيم فى عالم الفكر ، وروحاً معذباً يحلق فى سماء الدين ، فلم يستمتع بما فى حياة سائر الناس من تجانس وتكرار وابتذال ، بل تحرر من أسر الطبيعة ، وتخلص من قسر المجتمع ، واتخذ من تجاربه النفسية العميقة وأزماته الوجدانية الحادة لتأملاته الفلسفية .

وهو يقص علينا ترجمة حياته الروحية فى كتابه « المنقذ من الضلال » تلك الرسالة الصغيرة والجليلة معاً ، المليئة بالعبارات اللطيفة المتثاقلة ، التى تمثل اعترافات (الغزالى) الفلسفية من ناحية ، وتقابلها من ناحية أخرى فى العالم الغربى رسالة الفيلسوف الفرنسى (ديكارت) (المقال فى المنهج) . وفرق كبير بين الاعترافات الفلسفية كما نجدها فى (المنقذ) أو فى (المقال) ، وبين الاعترافات الأدبية ، كما نجدها عند (روسو) أو (تولستوى) ، فالنوع الثانى من الاعترافات يكاد يكون خاصا بحيث يهم صاحبه أكثر مما يهم فرداً آخر سواه ، وإن اهتم به

الآخرون ، فلما فيه من متعة وجمال عمادها روعة العرض وصدق الانفعال . وذلك بعكس النوع الآخر من الاعترافات الذى يعنى بأمور تهم صاحبها بقدر ما تهم الناس لأنهم يقرءون فيها مشكلاتهم . تلك المشكلات التى تتعلق بالوجود والله والإنسان ، والتى استطاع الفيلسوف أن يرتفع بها من الجزئى الخاص إلى الكلى العام ، وأن يعرضها عرضاً يلقى به الضوء على الضمير الإنسانى كله .

ونعود إلى (الغزالى) فنجده يقول فى مطلع كتابه هذا : « كان التعطش إلى درك حقائق الأمور دأبى وديدنى من أول أمرى وريعان عمرى ، غريزة وفطرة من الله وضعتا فى جبلّتى ، لا باختيارى وحيلتى ، حتى انحلت عنى رابطة التقليد ، وانكسرت على العقائد الموروثة على قرب عهد سن الصبا » .

ثم حدثنا (الغزالى) عما قاساه فى استخلاص الحق من بين اضطراب الفرق .. ما استفاده أولا من علم الكلام ، وما احتواه ثانياً من طرق أهل التعليم ، وما ازدراه ثالثا من طرق التفلسف ، وما ارتضاه آخرًا من طريقة التصوف . كما حدثنا عن الستة أشهر التى قضاها مريضاً يعانى آلام الشك ، حزيناً يقاسى مرارة الضياع ، حتى هتف به هاتف باطنى أعاد إليه يقين الحقيقة العقلية ، وكشف له بهاء الحرية الروحية ، ومكنه من معرفة الله . وكان هذا الهاتف هو النور الذى قذفه الله تعالى فى قلبه ودعاه « إلى التجافى عن دار

الغرور والإنابة إلى دار الخلود » :

وكان عصر (الغزالى) عصر انحلال دينى وخلقى وعصر ضياع ، فأراد أن يأخذ على عاتقه عبء الإصلاح ، وبينما كان الصليبيون يتأهبون فى الغرب لمهاجمة الإسلام ، كان (الغزالى) يتهيأ لأن يكون مناضلا روحيا عن الدين الإسلامى ، وكما قدر (للفردوسى) أن يكون شاعر الفرس العظيم ، قدر لمواطنه (الغزالى) أن يكون عند جميع المسلمين « حجة الإسلام » .

والفلسفة الغزالية ، مبسوطة فى ثلاثة كتب مشهورة ، نال بها (الغزالى) مكانه ومكانته فى تاريخ الفكر الإنسانى .

أولها كتاب : (تهافت الفلاسفة) أى نقد المعرفة الإنسانية ويمثل القطب السالب فى فلسفته .

والثانى كتاب : (إحياء علوم الدين) وفيه نظريته فى المعرفة .

والأخير : (كيمياء السعادة) وفيه نظريته فى الأخلاق .

والركيزة المحورية التى تدور عليها آراء (الغزالى) ، هى نقده لمبدأ السببية ، ذلك النقد العبقرى الذى ارتكز عليه فى مهاجمة الفلاسفة الإسلاميين ، وإثبات تهافتهم فى ثلاث مسائل : هى قولهم بأن العالم قديم ، وأن الله يعلم الكليات ولا يعنى بالجزئيات ، ثم انكارهم بعث الأجساد . وهو يناقش نظريات الفلسفة بمنطق

الفلاسفة أنفسهم ، فيثبت قصورهم ويعلو عليهم ويفهم ما فاتهم أن يفهموه .

وقد ناقش (الغزالى) مسألة « السببية » فاستبعد أن يكون التتابع المشاهد فى الوجود بين الأسباب والمسببات ، دليلا على الضرورة التى يستلزم فيها وجود السبب إيجاد المسبب ، فالأشياء عنده مستقل بعضها عن بعض بحيث أن إثبات أحدها أو نفيه لا يتضمن إثبات أو نفى الآخر . والأسباب عنده مقارنات تجرى بها العادة دون أن يكون فى اقترانها دليل على أن السابق منها ينشئ اللاحق ، وإنما السبب هو الذى يحصل عنده المسبب ولا يلزم عقلا أن يحصل به ، أو كما قال فى كتابه « تهافت الفلاسفة » :

« إن الاقتران بين ما يعتقد فى العادة سبباً وما يعتقد مسبباً ، ليس ضروريا عندنا ، بل كل شيئين ليس هذا ذاك ولا ذاك هذا ، ولا إثبات أحدهما متضمن لإثبات الآخر ولانفيه متضمن لنفى الآخر . فليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ولا من ضرورة عدم أحدهما عدم الآخر ، وليس للفلاسفة من دليل على قولهم إلا مشاهدة حصول الاحتراق عند ملاقاة النار ، والمشاهدة تدل على الحصول عنده ولا تدل على الحصول به » .

وهذا معناه أن العقل كما يقول عباس محمود العقاد ، ينتهى فى مسألة الأسباب إلى نتيجة واحدة ، تصح عنده بعد كل نتيجة ،

وهى أن الأسباب ليست هى موجدات الحوادث ، ولا هى مقدمة عليها بقوة تخصها ، دون سائر الموجودات ، ولكنها مقارنات تصاحبها ولا تغنى عن تقدير المصدر الأول ، لجميع الأسباب وجميع الكائنات .

وهذا هو حكم القرآن الكريم .

هناك سنة فى الطبيعة ﴿ سنة الله فى الذين خلوا من قبل ولن تجد لسنة الله تبديلا ﴾ .

ولكن الخلق كله مرجعه إلى إرادة الله ، أو إلى كلمة الله :

﴿ إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون ﴾ .

وكل شىء فى السماء والأرض باذن الله :

﴿ لا يعزب عنه مثقال ذرة فى السموات ولا فى الأرض ولا أصغر من ذلك ولا أكبر إلا فى كتاب مبين ﴾ .

وبذلك أحدث (الغزالى) ثورة فى تاريخ الفلسفة لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى أحدثها (كوبرنيكس) فى علم الفلك ، (وكانط) فى نظرية المعرفة ، إلا أنها ثورة لم يدرك الفكر الإسلامى أهميتها حتى الآن .

وفى موقف (الغزالى) هذا معارضة صارخة لمذهب (أرسطو) كما أخذ به (الفارابى ، وابن سينا ، وابن رشد) وغيرهم ممن جاء كلامهم تعبيراً عن الروح اليونانى أكثر من تعبيره عن روح

الإسلام . فالجو الإسلامى المشبع بالتصور الدينى ، القائل بإمكان وقوع المعجزة ، وأن الفاعل الحقيقى لكل شىء هو الله ، لا يمكنه أن يتقبل قانون السببية الذى يؤدى قبوله إلى عدم تصديق معجزات الأنبياء ، وإلى القول باستحالة الخلق من لا شىء ، وإلى اعتبار الله محركاً لايتحرك ، ومفكراً لا يفكر إلا فى نفسه ، ولا يعرف شيئاً عن وجود الإنسان . (فأرسطو) مثل (أسبينوزا) يعتقد أنه بينما يتحتم على الناس أن يحبوا الله ، يستحيل على الله أن يحب الناس .

أما (الغزالى) فهو مدين بالجانب الأكبر من نقده إلى ما استوحاه من القرآن ، بحيث نرى المتكلمين من قبله (كأبى بكر الباقلانى) صاحب (إعجاز القرآن) ومن بعده (كعضد الدين الأيجى) صاحب (المواقف) يميلون جميعاً إلى القول بهذا الرأى ، من الطريف أن هذا الرأى الذى قال به (الغزالى) فى القرن الحادى عشر للميلاد ، هو نفسه الرأى الذى قال به (دافيد هيوم) بعد ذلك بحوالى ستة قرون . وسواء اطلع (هيوم) على كلام (الغزالى) أو لم يطلع عليه ، فمما لا شك فيه أن (الغزالى) كان أسبق ، وأن (هيوم) كما قال عنه المستشرق الفرنسى (رينان) : « لم يقل شيئاً أكثر مما قاله (الغزالى) .. فالسببية عند (هيوم) معناها التتابع الملحوظ بين حادثتين أو مجموعتين من الحوادث ، تتابعا يسمح لنا أن نتوقع حدوث المجموعة التالية إذا حدثت

المجموعة الأولى ، دون أن يكون فى المجموعة الأولى التى يقال لها « سبب » ما يحتم بالضرورة أن تصدر عنها المجموعة الثانية والتى يقال لها « مسبب » فنحن فى حدود مدركاتنا الحسية لا نشاهد ما بين الأحداث من ضرورة ، وإنما نشاهد ما بينها من تتابع . وليس لنا بأى حال من الأحوال أن نتجاوز حدود المدرك الحسى لاستطلاع ما وراءه من علاقة ضرورية تربط ما بين السابق واللاحق . وبذلك استطاع (هيوم) أن يضع الأساس الأول للتفكير العلمى المعاصر ، والذى يجعل العلم قاصراً على الوصف دون أن يتجاوزه إلى التفسير .

وجاء العلم الحديث مؤيدا لما ذهب إليه (الغزالى) ، فالنظرية (التموجية) كما قال بها (دى بروى) زعزعت مبدأ الحتمية العلمية ، وقضت على فكرة الضرورة فى قوانين الطبيعة ، ونظرية (الكم) كما قال بها (ماكس بلانك) ، أثبتت أن الذرات تبعث الطاقة فيما يشبه القفزات ، بحيث لا يمكن تحديد النسبة بين الطاقة وبين تتابع الإشعاع ، ونظرية (اللاتعين) كما قال بها (هيزنبرج) ، قضت على مفهوم اليقين العلمى ، وأثبتت أن قوانين الطبيعة إحصائية أو احتمالية وليست إملائية أو يقينية ،أى أن حدوث الظواهر أصبح مجرد احتمال فى نظر العلم .

وفى هذا كله ابتعاد عن مفهوم السببية بالمعنى الشائع فيما قبل

(الغزالى) واقتراب من المفهوم الذى قال به لأول مرة فى تاريخ الفكر والفلسفة ، على أن (الغزالى) لم يكن يقصد بكتابه (تهافت الفلاسفة) ، مجرد نقد الفلسفة أو تجريح الفلاسفة ، وإنما هو أراد أن يثبت قصور العقل الإنسانى عن الوصول إلى الحقيقة المطلقة من ناحية ، كما أراد أن يكشف من ناحية أخرى عن طريق أقدر على بلوغ المعرفة وتحقيق السعادة ، وذلك هو طريق القلب الذى يصطنعه المتصوفة .

وقد استطاع (الغزالى) بما له من حرارة الإيمان وبراعة الأسلوب وقوة الحجة ، أن يجعل من التصوف علماً إلى جانب ما فيه من عمل ، وأن يتسامى به إلى منهج ذوقى يوصل إلى المعرفة ، وطريق روحى يساعد على تحقيق السعادة .

أما كيف وفق (الغزالى) فى حركته هذه ، فهذا ما يقودنا إلى القطب الموجب فى مذهبه ، أعنى نظريته فى المعرفة التى أودعها كتابه (إحياء علوم الدين) . فعند (الغزالى) أن أفراد الإنسان ليسوا سواء فى القدرة على تحصيل المعرفة ، وبالتالى ليسوا سواء فيما ينبغى عليهم أن يعرفوه ، فهناك للإيمان أو لليقين مراتب ثلاث :

أولها : إيمان العوام المستند إلى الخبر ، وهؤلاء لم يخلصوا بعد من قيود الحس ، ولهذا يجب عليهم أن يكتفوا بالقرآن والحديث ، وألا يتجاوزوا نصوص الكتاب والسنة إلى الفلسفة ، لأن النظر

العقلى فى أمور الدين ، كما يقول (الغزالى) ، يشبه خوض البحر ، ولا يجوز لمن لا يعرف السباحة أن يقترب من مزالق الشطوط .

وثانيها : إيمان العلماء الذى يصلون إليه بالاستنباط ، وهؤلاء كمن يلقون بأنفسهم فى البحر لكى يتعلموا السباحة ، ولكنهم قد يقعون فى الشك والكفر لهذا يجب عليهم الا يتجاوزوا علم الكلام وما كتب فى الرد على الفلاسفة .

أما المرتبة الثالثة فهى : إيمان العارفين ، وهؤلاء لا يقفون عند ظاهر النص ولا يكتفون بمنطق العقل ، بل يرتفعون إلى نوع آخر من العلم يقذفه الله فى القلب ، فيشهدون الحق بنور اليقين . وهذه هى معرفة الصوفية التى تقوم على أساس من الذوق الروحى ، والكشف الإلهى ، وتحصل للواحد منهم إذا هو « قطع علاقة القلب عن الدنيا بالتجافى عن دار الغرور ، والإنابة إلى دار الخلود ، والإقبال بكنه الهمة على الله تعالى » ولقد بلغ (الغزالى) نفسه هذه المرتبة ، ولكنه لما بلغها قال :

فكان ما كان مما لست أذكره فظن خيراً ولا تسأل عن الخبر

وفرق كبير بين التصوف الذى يقتصر على الرياضة والمجاهدة بقصد تقويم السلوك وتهذيب الأخلاق ، والتصوف الذى يتجه إلى البحث فى مشكلات الطبيعة وما بعد الطبيعة ، ويعتمد على

الحساسية النفسية ، واليقظة الفكرية ، والإلهام الروحى .

(فالغزالى) له نظرية فلسفية إشراقية ، يحاول فى ضوئها تأويل آية النور فى قوله تعالى :﴿ الله نور السموات والأرض ﴾ ، وذلك فى رسالته الفريدة المسماة (مشكاة الأنوار) .

فهو فى هذه الرسالة لا يأخذ الآية الكريمة على ظاهرها فحسب ، بل يبحث عما تنطوى عليه من أسرار إلهية ، بحيث يبين أن الله تعالى هو نور الأنوار ، أو النور الأعلى ، وأنه النور الحق الذى تنبعث منه سائر الأنوار ، التى لا تسمى أنوارًا إلا على سبيل المجاز .

هذا النور الحق هو الذى بيده الخلق والأمر ، ولا شركة لنور غيره فى حقيقة اسم النور .

والإنسان هو الموجود الوحيد الذى يتجلى فيه النور الإلهى فى جميع مراتبه ، فى حين أنه لا يتجلى فى غير الإنسان إلا فى بعض المراتب .

ويقسم (الغزالى) هذه المراتب الروحية البشرية إلى خمس مراتب ، هى : الروح الحسّاس ، والروح الخيالى ، والروح العقلى ، ثم الروح الفكرى أو النظرى ، وأخيراً الروح القدسى أو النبوى .

هذه الأرواح الخمسة ، هى مراتب الأرواح فى الإنسان ، وهى عند الغزالى تقوم فى موازاة الأشياء الخمسة التى ورد ذكرها فى الآية

الكريمة ، أعنى « المشكاة والزجاجة والمصباح والشجرة والزيت » . وهو يعتبرها أنواعاً من الأنوار الإلهية المختلفة الدرجات مقتبسة من نور الأنوار .. الله .

وهكذا اختص الله الإنسان من بين الخلق بأنه الموجود الذى خلقه على صورته ، وأنه وحده الذى استحق الخلافة عن الله . وبذلك يكشف (الغزالى) عن الجانب الإلهى فى الإنسان ، ويصله بصلة مباشرة بالعالم العلوى ، ويضع نظرية جديدة فى طبيعة النبوة . لأن الله الذى صوره (الغزالى) تصويراً (أنطولوجيا) باعتباره نور الأنوار الذى هو أصل الوجود ، عاد فصوره تصويراً (إبستمولوجيا) باعتبار ذلك النور نفسه أصل المعرفة ، وأنه يبلغ غاية الظهور فى الإنسان ، وفى طبقة الأنبياء والأصفياء بوجه خاص ، وهى الطبقة المعنية بالإنسان فى حديث « خلق الله الإنسان على صورة الرحمن » .

وشبه كبير بين ما ذهب إليه (الغزالى) وما يذهب إليه الفيلسوف الفرنسى المعاصر (هنرى برجسون) فى تفرقته المشهورة بين « الأخلاق المغلقة » و « الأخلاق المفتوحة » فالأولى (بيولوجية) تتخذ مادتها من الإنسان الأدنى ، وتخضع للضرورة الاجتماعية ، وتقوم على القسر الاجتماعى ، فى حين أن الأخلاق الثانية روحية تعلو على مستوى العقل ، وتتجه نحو الحياة الصاعدة ، وتتخذ مادتها من الأبطال والمصلحين والمتصوفة . وهؤلاء

عند (برجسون) لديهم قدرات خاصة على الإحساس بانفعالات جديدة ، لأنهم يتصلون بالمصدر الأصلى للحياة الذى تصدر عنه شتى ضروب الإبداع ، ونحن نستجيب لنداء البطل لأنه لا يخاطب فينا العقل بقدر ما يحرك الوجدان ، ولا يدفعنا من الخلف بقدر ما يجذبنا من الأمام ، وكذلك المصلح ، وكذلك (الغزالى) .

ولا يقف (الغزالى) عند مجرد وضع نظرية فى المعرفة ، بل هو يقيم عليها نظرية فى الأخلاق حتى يكتمل له النسق المذهبى ، فالحياة النظرية أو المعرفة لا تستقيم حتى تكملها الحياة العملية أو الأخلاق . ولقد أودع (الغزالى) نظريته الأخلاقية كتابه (كيمياء السعادة) ، الذى ذهب فيه إلى أن كل نوع من المعرفة له نوع من السعادة ، وانتهى فيه إلى أن سعادة الإنسان إنما تكون فى معرفة الله أكثر وأمتع مما تكون فى معرفة أى شىء آخر. فإذا كانت سعادة الحواس فى مشاهدة المناظر الجميلة ، وسماع الأصوات الرخيمة ، وشم الروائح العطرة إلى آخر هذه الأمور .. وكانت سعادة العقل فى دقة الاستدلال وقوة الخيال وتمييز الخطأ من الصواب ، فإن سعادة القلب فى معرفة الله ، ولا شك فى أن السعادة التى تحصل من معرفة الله أعظم من السعادة التى تحصل من معرفة أى شىء آخر ، إذ كلما كان وضوح المعرفة أجل وأشرف ، كانت المعرفة نفسها أدق وألطف ، وكانت اللذة الحاصلة منها أقوى وأروع ، فعلى الإنسان إذن أن يسعى إلى معرفة الله مادامت تلك

هى أسمى مراتب السعادة .

وهكذا استطاع (الغزالى) أن يكون رجل عمل إلى جانب كونه رجل نظر ، فأكمل الحياة النظرية بالحياة العملية ، وتوج المعرفة بالأخلاق . ولذا عاد من طريق العزلة إلى دنيا العمل يعلم الناس سبيل الحق والإيمان . ونعود إلى ترجمته الروحية أو إلى (المنقذ من الضلال) فنراه يقول فى خاتمة المطاف ، مفرقاً بين تعليمه قبل وبعد العزلة وأنا أبغى أن أصلح نفسى وغيرى ، ولست أدرى أأصل إلى مرادى أم أخترم دون غرضى ؟ ولكنى أؤمن إيمان يقين ومشاهدة أنه لا حول ولا قوة إلا بالله العظيم » .

وهكذا نرى كيف أنه فى عصر (الغزالى) كان العلم فاسداً لعدم قيامه على المنهج الصحيح ، وكيف كانت الأخلاق فاسدة لعدم وضعها على الأساس السليم ، وكيف كان النظر الدينى فاسداً لعدم اتجاهه إلى الطريق القويم . ولهذا كله كان على (الغزالى) أن يضع فلسفة جديدة تبدأ من طريق مخالف للطريق الذى سار فيه الفلاسفة المشاءون من أشياع (أرسطو) إذ كان عليه أن يبدأ لا من العقل ، بل من القلب لكى يصل إلى نفسه وإلى العالم وإلى الله .

والدعوة التى قام بها (الغزالى) فى الإسلام شبيهة بتلك التى قام بها (كانط) فى ألمانيا فى القرن الثامن عشر ، عندما كشف كتابه « نقد العقل الخالص » عن قصور العقل الإنسانى عن إثبات الحرية وخلود النفس ووجود الله . فقضى بذلك على المذهب العقلى

الذى كاد أن يمحو العقيدة من الدين ، واليقين من المعرفة ، والمبادئ من الأخلاق .

وبعد .. فتلك صورة مصغرة (لأبى حامد الغزالى) ، أمام التصوف والفلسفة ، إلا أنها صورة نرى فيها كيف كان (الغزالى) فيلسوفاً يمتاز بملكة نادرة بين الفلاسفة هى ملكة النقد ، التى مكنته من وضع الأسس الأولى للنقد الفلسفى من ناحية ، والفلسفة النقدية من ناحية أخرى . وكيف كان صوفيا يتسامى بالتصوف إلى نظرية تؤدى إلى بلوغ المعرفة ، وطريقة تساعد على تحقيق السعادة .

وحسب (الغزالى) أن يقول عنه (رينان) : « إن الفلسفة العربية لم تنجب عقلا مبتكراً كعقل الغزالى » ، وحسبه أيضا أن يضعه (أوبرمان) فى صف (سقراط ، وأفلاطون ، ومالبرانش وليبنتز ، وكانط) . وهؤلاء هم أعظم من أنجب العقل الغربى فى الفكر الفلسفى بوجه عام .

والواقع أن المتأمل فى فلسفة (الغزالى) الصوفية لا يسعه إلا أن يقدرها كل التقدير ، وأن يعجب بها كل الإعجاب ، ذلك لأنها فلسفة تعبر أروع تعبير عن الجانب الإلهى فى الإنسان .

٣ - دفاع عن الفكر الفلسفى

« لوحظ غالباً فى البحث العلمى ، أن التشدد فى اتباع المنطق والتدقيق فى مراعاة القواعد ، قد أديا أحياناً إلى عقم الفكر ونضوب القريحة ، وقد قال المفكر الفرنسى الشهير بليزباسكال ، إن الأخلاق الصحيحة تسخر من علم الأخلاق ، والعبقرية تعبث بقواعد الفن ، والجليل يعارض الجميل ويسمو فوق التنسيق » .

« أندريه لا لاند »

لا يقف الاتجاه الوضعى فى الفكر الفلسفى ، ومن بعده الاتجاه الوضعى المنطقى لا يقفان عند تحديد أساس سليم للمعرفة البشرية ، بل يتعديان هذا إلى موقف من الحياة ، إذ المعرفة ليست شيئاً آخر منعزلا عن الحياة .

وإذن فالذين يزعمون أن الفلسفة حياة تأملية خالصة ، لا صلة لها بالعمل والواقع مخطئون .. مسرفون فى خطئهم ، فالفيلسوف أراد أو لم يرد ، يؤثر بفلسفته لا فى عقول الناس فحسب ، بل وفى

سلوكهم أيضاً ، فإذا سلمنا بهذا ، كان لزاماً علينا أن نمتحن أفكارنا .. وآراءنا .. واتجاهاتنا .. لأن هذه الآراء والأفكار والاتجاهات تؤثر فى سلوكنا الاجتماعى .. وهذا السلوك يؤثر بدوره فى تكامل المجتمع .

ثلاث مراحل للفكر البشرى :

ويعد الفيلسوف الفرنسى (أوجست كونت) رائد الاتجاه الوضعى فى الفلسفة ، فقد بين لنا فى كتابه (دروس فى الفلسفة الوضعية) أن دراسة العقل الإنسانى فى كل الاتجاهات وكل العصور ، تنتهى بنا إلى قانون أساسى ، هو أن كلا من مفاهيمنا الموجهة ، وأن كل فرع من فروع معرفتنا يمر فى مراحل ثلاث .. الخيالى أو اللاهوتى ، الميتافيزيقى أو المجرد ، العلمى أو الوضعى .

فى المرحلة الأولى كان العقل الإنسانى يبحث عن طبيعة الموجودات الجوهرية ، عن عللها الأولى وغاياتها الأخيرة .

وتلى هذه المرحلة الميتافيزيقية ، وفيها يعزو العقل الإنسانى هذه الموجودات إلى قوى غيبية .. خارجة عنها ، مفارقة لها ، وليست هذه المرحلة إلا تحويرًا وتطويرًا للمرحلة السابقة عليها . وليست كذلك إلا تمهيدًا وإعدادًا للمرحلة اللاحقة لها وهى المرحلة الوضعية أو العلمية ، وفيها تكون الإنسانية على حد تعبير (أوجست

كونت) قد بلغت تمام نضجها وكماله ، فيها تنظر إلى الأشياء نظرة واقعية موضوعية بعيدة عن أى وهم أو خيال .

بهذا القانون وضع (أوجست كونت) البذرة الأولى للمذهب الوضعى ، وبهذا ، القانون اعتبر الفكر الفلسفى الميتافيزيقى مجرد مرحلة ممهدة للفكر الوضعى ثم الفكر الوضعى المنطقى .

فالفكر الفلسفى الميتافيزيقى فى رأيه ، ليست له أية قيمة موضوعية وإنما قيمته لم تعد سوى قيمة تاريخية ، وكما أن الطفل لا يجب أن يقف فى نموه عند حد الطفولة أو المراهقة ، بل يجب لكى يكون نموه سويًّا أن يتعدى هاتين المرحلتين إلى النضوج والاكتمال ، إلى مرحلة الرجولة .. أو الأنوثة .. فكذلك الإنسانية ، لا ينبغى لها أن تتمسك بالفكر الفلسفى ، بل ينبغى أن تتعداه إلى التفكير الوضعى .

ومجرد نظرة ولو عابرة إلى تاريخ الفكر الإنسانى تدلنا على أن هذا الفهم لتطور الفكر البشرى فهم خاطئ ، وحسبنا أن ننظر إلى تاريخ الفكر الإنسانى فى هذا العصر الحديث الذى يراه (أوجست كونت) عصر العلم الوضعى الذى بلغت فيه الإنسانية ، آخرمراحل تطورها ، حسبنا أن ننظر إليه لنرى أمثلة عدة للتفكير الدينى والتفكير الفلسفى لها أتباع وأنصار .

لكن .. ماذا يعنى (أوجست كونت) بالفلسفة ؟

يعنى أنها تلك التى تزعم القدرة على النفاذ إلى كنه الموجودات، إلى العلل الأولى والغايات الأخيرة لجميع الأشياء.

ولكن ألا توجد فلسفة إلا بهذا المعنى ؟

إن هذا الفهم للفلسفة يضعنا داخل حدود ضيقة تجعلنا لا نخرج من التفكير الفلسفى بآراء ومذاهب لها قيمتها التى لا يمكن أن تغفل، والتى أسهمت إسهامًا فعالا فى تطور الفكر الإنسانى.. وحسبنا أن نذكر فى هذا الصدد الفيلسوف الفرنسى (ديكارت) الذى لا ينظر إلى الفلسفة نظرة تأملية خالصة، وإنما هو يرى أن الفلسفة علم لابد أن يؤدى إلى عمل. فالباحث الذى ينظر فى الحق والخير والجمال نظرًا جديًّا لابد أن يعرف أن المهم فى الفلسفة هو ثمارها العملية، أو بعبارة أخرى أنه ليس المهم من الدراسة الفلسفية أن تبحث هذه المشكلة المعينة أو تلك من المشكلات المدرسية، بل المهم أن تجعل العقل قادرًا على أن يعين للإرادة ما ينبغى عليها أن تتخيره.

ونحن نجد أن الفيلسوف (ديكارت) يقرر فى مقدمة مؤلفه المسمى (المبادئ) أن دراسة الحكمة هى أكثر لزومًا لتنظيم أخلاقنا من استعمال عيوننا لهداية خطواتنا.

وهذا التعريف إن دل على شيء فإنما يدل على أن دراسة الفلسفة أو الحكمة ليست تأملًا نظريًّا خالصًا، وإنما هى وسيلة تؤدى بنا إلى

تنظيم حياتنا وتحكيم عقلنا فى جميع ما نصدر عنه من سلوك ، أى أن (الديكارتية) ليست فلسفة نظرية عقيمة كفلسفات المدرسين ، وإنما هى فلسفة عملية مثمرة تريد أن تضع تحت تصرف الإنسان جميع وسائل المعرفة البشرية.

ونحن نلاحظ أن هذه النزعة شبيهة إلى حد كبير بما نجده عند الفيلسوف الإنجليزى الشهير (فرنسيس بيكون)، وحسبنا أن نذكر هنا أيضا الفيلسوف الألمانى (كانط) فمنذ ظهوره على مسرح الفكر اتخذت الفلسفة طابعًا خاصًا ، وبدأت تبحث فى مشكلة جديدة هى « البحث فى قيمة المعرفة الإنسانية وفى حدودها ومداها ، وفى العلاقة بين الذات المفكرة والموضوع الخارجى ».

وبهذا التحديد لمفهوم الفلسفة وضع (كانط) أمامنا أهم مشكلة فلسفية ، إذ قبل أن أقطع وأؤكد أننى أعرف هذا وذاك من صنوف المعرفة يجب علىّ أن أمتحن مدى قدرتى على القطع والتأكيد ، أى يجب علىّ أن أمتحن ذاتى العارفة .. حدودها ومداها ، وبهذا أصبحت الفلسفة عند (كانط) هى فلسفة المعرفة.

وبهذا هدم (كانط) هذه الفلسفة القطعية التى تقطع دون أن تمتحن قدرتها على القطع ، وأقام لنا فلسفته النقدية التى أثبت خلالها أن الفيلسوف قبل أن ينظر نظرًا فلسفيًا فى النفس والعالم والله ، وفيما إذا كان الوجود الصحيح للأشياء سهل المنال، لابد فى نظر

(كانط) أن يبحث أولًا : هل الفلسفة نفسها أمر ممكن أم أنها حديث خرافة ساقه الوهم ؟

وإذا تأملنا الفلسفة التى يهاجمها (أوجست كونت) ، لرأينا أنها هى تلك التى يهاجمها (كانط) .. هى تلك التى تقطع وتؤكد دون أن تمتلك أدوات القطع والتأكيد ، هى باختصار الفلسفة القطعية .

وإذا ذكرنا (كانط) ذكرنا تلميذه (شوبنهور) الذى أراد من الفلسفة أن تكون علمًا تجريبيًّا وهو ما عبر عنه فى كتابه الضخم (العالم كإرادة وتصور) بقوله : « أعنى بالفلسفة كل معرفة تهدف إلى تجاوز التجربة ، أعنى الظواهر المعطاة والتى تنزع إلى أن تفسر بأى شىء بحيث يجعل التجربة نفسها شيئًا ممكنًا » .

ولم يقتصر (شوبنهور) فى فلسفته على التجربة الخارجية ، بل جعلها تمتد أيضًا إلى التجربة الباطنة . بهذا المعنى نادى (شوبنهور) أن تكون الفلسفة باطنة لا أن تكون متعالية . نعم .. إن الفلسفة عند (شوبنهور) تعنى بالعالم الواقعى والإنسان ولكنها لا تحد نفسها بحدود التجربة الحسية والمعطيات المادية ، وتزعم لنا كما يزعم الوضعيون أن هذه هى الموجودة فعلا وأن سواها غير موجود ، بل على العكس من ذلك هى تمتد إلى ذلك المجال الخصيب الذى هو مسرح للفكر الحى ، أعنى ميدان التجربة الداخلية أو الباطنة .

وإذا كان (شوبنهور) يريد أن يلتمس شيئًا وراء هذه الظواهر المحسوسة فهو لم يعن شيئًا متعاليًا عن هذه الظواهر منفصلا عنها ،

بل على العكس من ذلك أراد أن يتبع تلك التفرقة التى وضعها أستاذه (كانط) ، والتى امتدحها (شوبنهور) فى أكثر من موضع من مؤلفه المذكور (العالم كإرادة وتصور) أعنى التفرقة بين الظاهرة « الفينومينا » وبين الشىء فى ذاته أو الحقيقة « النومينا » .

وقد قرر (كانط) أن هذا الشىء فى ذاته لا سبيل إلى معرفته ، وأننا لا نعرف من هذا العالم إلا الظواهر ، فجاء (شوبنهور) يقرر أن هذا الشىء فى ذاته يمكن معرفته ، وأنه ليس سوى الإرادة ، فهى التى تبدو وراء الظواهر وهى التى تسير الأشياء والكائنات فى العالم ، وبهذا أصبحت الفلسفة عند شوبنهور نوعًا من مبحث الوجود .

ونستطيع أن نستطرد فى ذكر الأمثلة دون أن ننتهى ، ولكن حسبنا هذه الأمثلة الثلاثة : « الفلسفة عند ديكارت » ، « الفلسفة عند كانط » ، و« الفلسفة عند شوبنهور » وكلها تدل دلالة واضحة على أن الفلسفة لم تكن أبدًا بهذا المعنى الضيق الذى فهمه (أوجست كونت) ومن جاءوا بعده ، أعنى تلك التى تتجاوز الطبيعة للبحث فيما وراء الطبيعة .

ثم تجىء الوضعية المنطقية :

وإذا كان (أوجست كونت) قد نادى بضرورة دراسة الظواهر دراسة وضعية ، ومحاولة تفسير ما بينها من علاقات دون اللجوء إلى مبادئ خارجة عنها مفارقة لها ، فإن الوضعية المنطقية آخر صورة

من صور المذهب الوضعى قد ذهبت إلى ما هو أبعد من هذا .. فهى لم تذهب إلى ما ذهب إليه الاتجاه الأول من محاولة تفسير الظواهر تفسيرًا وضعيًّا فحسب ، بل قررت أن كل ما أدركه بحواسى هو الموجود فعلا ، وأن كل ما هو خارج نطاق الحواس لا وجود له على الإطلاق .

وهكذا لم تنشأ الوضعية المنطقية إلا أن تغلق باب العلم والبحث ، وبإلغائها تلغى أبسط ما ينبغى أن يتصف به العالم والفيلسوف معًا ، أعنى التواضع العلمى . فالعالم الحق والفيلسوف الحق لا يذهبان إلى أنهما امتلكا الحقيقة وأحاطا بها من كل جانب ، حتى أنها لم تعد إلا أسيرة لهما تأتمر بأمرهما ، بل على العكس من ذلك .. هما يؤمنان بأنهما لن يستطيعا إدراك سوى جانب من الحقيقة ، وأنهما مهما بلغا من الدقة والاتقان ، فالعقل البشرى له حدوده التى تختلف من فرد لآخر ، والتى تختلف باختلاف التقدم العلمى ، وإن ما هو مدرك بالحواس ليس كل ما هو موجود .

قالت الوضعية المنطقية إن تحديد الوجود إنما يكون بالموجود المادى المدرك بالحواس ، وفاتها أن هذه مصادرة تحتاج إلى إثبات ، وفاتها أيضًا أن هذه المصادرة التى تعتمد عليها فى إلغاء الفلسفة هى نفسها ليست إلا موقفًا فلسفيًّا تجاه الواقع يحتاج إلى ما يبرره .

وجاءت أبحاث العلماء فى العصر الحديث فى المادة وطبيعتها مخيبة لآمال الوضعيين المناطقة ، فالمادة لم تعد فى نظر العلم الحديث ذلك

الشيء الصلب الجامد الذى نستطيع أن نلمسه ونحدده ، بل أثبت العلم أن مختلف الظواهر التى لا تبدو لحواسنا تصدر عن أصل واحد هو الطاقة ، وأن هذه الطاقة أبعد ما تكون عما نسميه بالمادة وأقرب ما تكون إلى ما يمكن تسميته بالحياة ، أقرب إلى المعنى منها إلى أى شيء آخر ، فالمادة فى القرن العشرين كما يقول أستاذنا العقاد ، قد اقتربت من عالم الفكر المجرد ، بل دخلته وأصبحت فى تقدير الثقات « عملية رياضية » أو نسبة من النسب التى تقاس بمعادلات الحساب (عقائد المفكرين فى القرن العشرين ص ٥٢) .

وجاءت أبحاث الميكانيكا التموجية ، والفيزياء الكمية مزعزعة لفكرة الحتمية العلمية ، فمبدأ الحتمية كما كان يقول به علماء القرن التاسع عشر ، وكما لايزال يقول به أنصار المذهب المادى من الفلاسفة ، ومن أنصاف العلماء الذين يتفلسفون ، كان ينص كما يقول الدكتور يوسف مراد فى مقدمة كتابه (مدخل لدراسة الطب التجريبى) على أن معرفتنا لجميع الشروط التى تعين ظهور الظاهرة تمكننا من التوقع بما سيحدث حتمًا ، فقد برهن العلامة (هيزنبرج) بأدلة قاطعة أنه من المحال معرفة جميع الشروط لا لأنها كثيرة لا تحصى ، ولكن لأنه لا يمكن معرفة إلا نصف هذه الشروط مهما كان عددها ، وأن النصف الثانى لا يمكن أن يوجد إلا بعد وجود الظاهرة ، وذلك لأن كل ظاهرة مهما قصرت مدة حدوثها ، تستغرق مدة من الزمن بحيث تشترك فى الديمومة بشكل من الأشكال ،

وأيضًا لأن عملية الملاحظة نفسها ووجود الملاحظ ، من العوامل التى اتضح أنها تؤثر فى ظهور الظاهرة الطبيعية .

ويعلق الدكتور يوسف مراد على هذا القول بقوله : « ومن أعجب ما يمكن استنتاجه من هذه الحتمية هو أن علم النفس الذى كان يحاول فى أواخر القرن التاسع عشر التمثل بعلم الطبيعة أصبح اليوم بالعكس نموذجًا له » .

نظرة جديدة إلى عالم جديد :

كل هذه الاكتشافات العلمية من شأنها أن تزعزع المذاهب القطعية (الدوجماطيقية) والوضعية المنطقية ليست إلا واحدًا من هذه المذاهب فى تأكيدها أن الوجود الحسى هو الموجود وأنه لا موجود سواه ، ومن شأنها أيضًا أن تزعزع المذاهب المادية الحسية والوضعية المنطقية ليست إلا واحدًا من هذه المذاهب المادية فى تأكيدها أن الإحساس هو الأداة الوحيدة للمعرفة ولا أداة سواه .

وهكذا نرى أن الوضعية المنطقية بمنهجها الحالى لا يمكن أن تعد طريقًا سليمًا للمعرفة ، فضلاً عن أنها تقضى على الكثير من القيم الإنسانية .. الروحية والفكرية ..

فبمثل هذا المنهج الحسى المادى .. يستحيل العالم الطبيعى والإنسانى على السواء إلى طائفة من العناصر غير المترابطة التى لا يجمعها نسق موحد ولا يدخل فى كيانها مفهوم عام . وهذا ما عبر

عنه العلامة (لنكولن بارنت) بقوله : « ولأننا نعلم أن جميع معلوماتنا عن الكون ، إنما هى أثر من آثار حواسنا الناقصة ، فإن مطلبنا للحقيقة يبدو عسيرًا لا أمل فيه ، ولو افترضنا أن كل شىء لا يعتبر موجودًا إلا برؤيته ، فإن العالم يتحلل إلى فوضى من الإدراك الفردى » .

وهكذا تتساقط تحت معاول المذاهب المادية جميعًا بما فيها الوضعية والوضعية المنطقية على السواء ، تتساقط المبادىء العامة والمفاهيم الشاملة التى اكتسبتها الإنسانية خلال تمرسها الطويل بالحياة وخلال نضالها المرير من أجل التقدم والمعرفة ، فإذا لم يكن ثمة موجود حقيقى إلا ما هو جزئى محسوس ، انعدمت الحقيقة الموضوعية الشاملة وفقد العقل البشرى فاعليته التأليفية الإبداعية وانعزل الفيلسوف عن حياته وعن حياتنا ، عن مجتمعه وعن مجتمعنا ، عن المشاركة الفعالة المثمرة فى مسيرة الحياة .

ولعله قد اتضح لنا الآن أن الوضعية المنطقية أحدث صور المذاهب المادية ، لا تستطيع أن تستبعد الفلسفة دون أن تقضى على نفسها ، ولا تستطيع كذلك أن تضع الأسس المنطقية للمنهج العلمى ، فلقد تداخلت كثير من العناصر الفلسفية فى صميم المنهج الوضعى المنطقى وفى جهازه التحليلى بحيث انتهى به الأمر إلى موقف فلسفى بإزاء الواقع .

إن مبدأ التحقق الذى هو نقطة الارتكاز فى المذهب الوضعى المنطقى ، والقائل بأن أى شىء لا يمكن التحقق منه حسيًّا وماديًّا لا وجود له ، هو نفسه فى حاجة إلى التحقيق ، فأنت حين تزعم لى طبقًا لهذا المبدأ ، ألا موجود إلا المحسوس ، فكيف أصدقك إلا إذا تحققت من صدق قولك ، ولن يكون ذلك إلا بأن أرتفع على مكان ليس فى العالم وأشاهد ما فى العالم ، فإذا بالموجودات محسوسات وما عداها فلا وجود له .

ولقد أثر المذهب العملى ووضعية القرن التاسع عشر فى القائلين بهذا المبدأ من الوضعيين المحدثين ، وقد سبق للمذهب العملى كما سبق للوضعية العلمية فى القرن التاسع عشر أن قررا أن صحة فكرة ما أو خطأها ، إنما يتوقف على مقدار ما تحدثه فى الحياة العملية من نفع وما تحققه من مصالح ، فلما انتقل هذا المبدأ على أيدى الوضعيين المحدثين من مجال الحياة العملية إلى مجال المعرفة النظرية ، أصبحت صورته ، أن فكرة ما تعد صحيحة أو خاطئة إذا ترتب على تقريرها تغيير فى العالم الخارجى .

ولكن من الذى يدرك العالم الخارجى ؟

إننى أنا الذى أدركه .. أفلا يمكن أن أكون مغمض العينين ولست بقادر على أن أرى وجودًا لشىء فى العالم ؟ أفيحق لى إذن أن أقول إن الشىء غير موجود لأنه لا يحدث تغييرًا فى العالم الخارجى .. الذى هو عالمى أنا .. أنا الذى أدركه ؟

لقد كان جديرًا بالوضعيين المناطقة لو أرادوا التزام حدود المنهج العلمى ، أن يقرروا أن القضايا الفلسفية لا سبيل إلى إثباتها بمنهجهم التحليلى ، لأنها تعالج أشياء لا تدخل فى نطاق هذا المنهج.

إن مبدأ التحقيق الوضعى ، ومن قبله مبدأ التحقيق العملى إنما هما هروب من الواقع ، فالوضعى والعملى كلاهما تنقصه الشجاعة التى يواجه بها العالم الواقعى.

وثمة اعتراض آخر يمكن أن يوجه إلى هذا المبدأ فالبروفسور (آير) ... الوضعى المنطقى المعروف ، يطبقه على المكان البعيد دون الزمان ، فإذا زعمت لى أن على الوجه الآخر من القمر يقف رجل ، كانت هذه المقولة مقبولة منطقيًّا ، لأنه بالرغم من أنه لا سبيل إلى تحقيقها ، إلا أن الاستحالة هنا استحالة فنية فقط ، بمعنى أن نقص أدواتى الفنية هو الذى يحول بينى وبين الوصول إلى الوجه الآخر من القمر . ولكن البروفسور (آير) لا يطبق هذا على « البعد » فى الزمان .. على حوادث التاريخ ، ولما كان الزمان والمكان متصلين كما يقرر علماء الفيزياء الحديثة ، كان من الضرورى وجود اعتراضات منطقية فى كلا الحالين أولا يكون فى كليهما معًا.

ثم .. أيعترف الوضعيون المناطقة بوجود القانون العلمى ؟

يعترفون به ولكن من وجهة نظرهم الخاصة ، من حيث أنه صياغة عامة تجريدية ، لا تشير إلى معطيات حسية ، ولا هى ذات صدق موضوعى ، فالقانون العلمى لا يصور المعطيات تصويراً

مباشرا ، ومن ثم فهو ليس بصادق ولا بكاذب ، لأنه لا يقول شيئًا عن الواقع الخارجى ، وإنما الذى يمكن أن يصدق أو يكذب هو القضية الجزئية التى تعبر عن واقعة فردية ، والتى هى مستخلصة من القانون . وبهذا تنتفى عن القانون صفته باعتباره وصفاً للواقع ويظل أداة للبحث فقط .

هو مجرد تركيب تصاغ فيه القضايا الأولية ، وبهذا تتحدد النظرية العلمية بحدود القضايا الجزئية القابلة للتجريب المباشر ، وتصبح الحقيقة العلمية خارج حدود المعطيات الحسية الموصوفة بالقضايا الأولية وكأنها كلام فارغ .

إن العلم يعتمد على قضايا كلية لها كيان وجودى وصدق موضوعى بصرف النظر عن الجزئيات الداخلة فى تركيبها ، وهذه القضايا الكلية فى نظر الوضعيين المناطقة لا يمكن تحقيقها مادام معنى التحقيق عندهم هو ملاحظة عدد لا نهاية له من الحالات الفردية ، ولئن زعم البروفسور (آير) أن أمثال هذه القضايا إنما يمكن أن تحقق تحقيقاً ضعيفاً ، فإن هذا الزعم كفيل بأن يشكك فى قيمة هذا التحقيق طالما كان تحقيقاً ضعيفاً .

وهكذا نرى أن موقف الوضعية المنطقية بإزاء الواقع موقف كفيل بأن يعيد إلى أذهاننا ذكرى السوفسطائية فى قولها أن ما بدا حقًا لك فهو حق ، ومابدا صوابًا فهو صواب ، وما بدا خطأ فهو

خطأ ، إن ما تبديه حواسك لك مربعًا فهو مربع وحقيقته هى هذه ، وإن أبدته لك مكعبًا فهو كذلك .

« أنا » الوضعى المنطقى هى محور الوجود ، وهى التى تدرك الوجود ، وهى « أنا » ضعيفة قاصرة لأنها اقتصرت على ملكة واحدة مما وهبه لها الله وهى ملكة الحواس .

إن محور التحقيق عندهم دائمًا هو « الأنا » والذى يقرر الصدق هو « الأنا » لكن النظرة العلمية الحديثة استطاعت أن تقلل من حجم « الأنا » هذا الذى تضخم عند الوضعيين المناطقة ، فالنظرية النسبية استطاعت أن تصوغ قوانينها بحيث تكون مستقلة عن مواضع وحركات « الأنا » أو الملاحظ ، والواقعة العلمية فى هذه النظرية حقيقة كونية ووجود مستقل فى ذاته ، مستقل عن وجهة النظر الجزئية المباشرة ، فضلا عن أن الواقعة العلمية هى التى تحقق بمعزل عن ملابسات الإنسان المدرك ، والذى يعنينا الآن هو أن هذا النوع من « الأنانة » استطاعت النظرة العلمية الحديثة أن تتفاداه .

وبعد ..

لقد أرادت الوضعية المنطقية أن تستبعد الفلسفة فوقعت فى مأزقين :

الأول أنها لم تستبعد الفلسفة والثانى أنها انتهت إلى فلسفة حسية وبذلك لم تحدد شيئاً من أهدافها إلى جانب استنادها إلى منهج قاصر ، فضلا عن أن الارتماء فى أحضانها إنما يعنى الهروب من

مواجهة المشكلات مواجهة جديرة بعقل الفيلسوف أو المفكر .

وهذا هو ما نرفضه تماما ، فنحن نعتقد فى النظرة التكاملية إلى الواقع ، النظرة الكلية التى تفهم الكل بالاستناد إلى أجزائه ، والتى تفهم الأجزاء من خلال الكل .

إن هذه اليد هى يدى أنا ، أستأصلها من جسمى فلن تستطيع أن تدرسها أو تتبين وظيفتها ولكنك ستفهمها وهى متآزرة .. متحدة .. متفاعلة مع جسمى الذى هو « كل » لو حدث فيه خلل لأصابها هى .. ولو أصابته صحة لأصابها ، كذلك فهى كجزء وهو ككل متفاعلان باستمرار .

وواضح أن دراسة كهذه لا تعترف بها المذاهب المادية بما فيها الوضعية والوضعية المنطقية .

ومرة أخرى نتساءل .. ما الذى تريد هذه المذاهب أن تلقنه للإنسان المعاصر ؟ ماذا تخدم عندما تسعى لإقناع هذا الإنسان بأنه لا توجد حقيقة موضوعية ولا مبادئ عامة ولا قوانين كلية ولا قيم شاملة ، وأنه لا يوجد أساس موضوعى للخير والشر ، للحق والباطل ، للقبح والجمال .

إنها بهذا تحرمنا من الفلسفة باسم الفلسفة وما أشد حاجتنا إلى الفلسفة ، الفلسفة التى تهبنا النظرة الشاملة للحياة ، والتى تربط بين أفكارنا وأفعالنا ، وتعمم خبراتنا الإنسانية المستمدة من واقعنا الاجتماعى ، ووجداننا القومى ، وتراثنا العربى الإسلامى الأصيل .

فلسفة عربية إنسانية فيها البساطة والصفاء ، فيها المعرفة والعمل ، فيها الكلمة والإنسان ، فيها التراث والمعاصرة .

فلسفة جماعية فيها جهدى وجهدك وجهود الآخرين ، منبثقة من وعينا بذواتنا معبرة عن احتياجاتنا الملحة من أجل الوجود فى معركة الحضارة ، ومن أجل التواجد على خريطة العصر .

فلسفة عربية إسلامية غير منعزلة عن أشرف ما فى تراثنا ، غير منفصلة عن أروع ما فى إنجازات العصر ، فلسفة تحترم العقل البشرى وتحترم التاريخ البشرى وتحترم الجهد البشرى .. فلسفة إنسانية فيها تفاؤل موضوعى غامر بالمستقبل وبالإنسان .

٤ - نحو فكر عربي جديد

تلك سنة الكون، وهذه هى شريعة الحياة، فصل يمضى وفصل يجىء، ودورة .. الحياة لا تتوقف، شمس تشرق وشمس تغيب، ودورة النور لا تنطفئ، جيل يمضى وجيل ينهض، ودورة الإنسانية لا تنقطع.

وإذا كانت تحية العظماء فريضة فى الرءوس وفى الأعناق، وكانت جمهورية الفكر كما قال العقاد خير قرين لجمهورية الحكم، كان لزامًا علينا تقدير الرواد من أساتذة هذا الجيل. الذين بذلوا من نور حياتهم ليضيئوا لوطنهم مصابيح الحياة، والذين غرسوا من أعوام عمرهم على ضفاف وادينا المقدس، علامات على طريق الأجيال. والذين أخذوا بأيدى الطلائع من أبناء هذا الجيل، كى يتحملوا مسئولياتهم فى إضاءة هذه المصابيح بزيت جديد، حتى يصلوها للأجيال التالية مضاءة باستمرار، لا تخمد لها جذوة، ولا ينطفىء لها نور.

وليس أولى من الدكتور زكى نجيب محمود بالتحية والتقدير، فى هذه الأيام، بعد طول هذه الرحلة فى ضمير الكلمة، التى عبر فيها

عن نفسه فى الهواء الطلق ، وتحت ضوء الشمس ، يؤثر فى الأجيال فيثريها ، وتتأثر به فتزداد قدرة على العطاء .

وإذا كان السؤال الذى أخذ يلح عليه إلحاحًا فى أعوامه الأخيرة ، وهو السؤال عن فكرنا العربى .. كيف يكون عربيًّا حقًّا و معاصرًا حقًّا؟ أو بتعبيرنا نحن .. كيف يجمع فكرنا العربى بين الأصالة من ناحية ، وبين المعاصرة من ناحية أخرى ؟

هو ذاته السؤال الذى اعترض قادة الفكر فى ثقافتنا الحديثة ، عندما حدث أول صدام حضارى بين حضارتنا وبين الحضارة الأوربية ، وذلك بمجىء الحملة الفرنسية عام ١٧٩٨ ، ودخول مصر فى علاقات مباشرة مع أوربا ، فتصدى كل من الجبرتى ، والشدياق ، والطهطاوى ، للإجابة على هذا السؤال ، فى أواخر القرن الماضى ، كما تصدى للإجابة عليه كل من : محمد عبده ، وقاسم أمين ، ولطفى السيد ، فى طوالع هذا القرن ، وكذلك العقاد ، وهيكل ، وطه حسين ، من قادة الفكر فى عصرنا الحديث ، هؤلاء جميعًا تصدوا للإجابة على هذا السؤال ، وكان تصديهم أشبه بتصدى « أوديب » لحل اللغز وقتل الوحش واستنقاذ المدينة ، كما جاء فى الأسطورة الإغريقية القديمة .

ولكنهم جميعًا فى رأى الدكتور زكى نجيب محمود ، لم يقدموا الإجابة التى تقطع الشك باليقين ، وترسم أمامنا خريطة العمل ، العمل على أن نحيا حياتنا المعاصرة دونما انعزال عن تراثنا الماضى ،

ودوننا انسلاخ عن ذواتنا الأصيلة .

وهكذا حاول فيلسوفنا الأديب فى كتابه الخطير « تجديد الفكر العربى » أن يجيب من جديد على السؤال القديم ، تلك الإجابة التى تبدأ بالسلب لا بالإيجاب ، أعنى بغربلة تراثنا الثقافى كله ، لنعرف ماذا نأخذ وماذا ندع .

وكم يحلو لى أن أقرن هذا الكتاب وأقارنه بثلاثة كتب كانت من أهم معالم ثورتنا الفكرية فى النصف الأول من هذا القرن ، هى فى (الشعر الجاهلى) للدكتور طه حسين ، و (الإسلام وأصول الحكم) للشيخ على عبد الرازق ، و (تجديد الفكر الدينى فى الإسلام) للفيلسوف محمد إقبال . فقد انطوت هذه الكتب جميعًا على دعوة جهيرة للأخذ بالحياة المدنية المتحضرة تستلهم روح الفكر العلمى فى إبراز الأنفع والأرفع فى تراثنا القديم حتى نتمكن من تحديد أهم ملامح فكرنا العربى الحديث .

وكان لزامًا على الدكتور زكى نجيب محمود أن يستكمل كتابه الأول (تجديد الفكر العربى) بكتاب آخر يكون بمثابة القطب الموجب ، إذا كان الأول بمثابة القطب السالب ، وكان هذا الكتاب الآخر هو كتاب (المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى) ، الذى يعد من أخطر الكتب الثقافية التى ظهرت فيها بعد معركة العبور تفتيشا فى أعماق الشخصية العربية ، بحثا عن مكوناتها الفكرية

والسياسية والاجتماعية، عسى أن نعرف حاضرنا من ماضينا، تأصيلا لأسباب قوتنا، واستئصالا لأسباب ضعفنا، ولحاقًا بصواريخ العصر ومراكب الفضاء، ودخولا فى عصر القمر، وعبورًا إلى ما بعد العبور.

واستكمالاً لمحاولة البحث عن تلك الصيغة الثقافية التى تلتقى فيها أصولنا الموروثة مع ثقافة العصر، أو التى تجمع بين أصالتنا الثقافية من ناحية، وبين معاصرتنا الحضارية من ناحية أخرى. وذلك من خلال فكرة شاملة أو نظرة شمولية، أو (أيديولوجية) عربية إسلامية حديثة، راح الدكتور زكى نجيب محمود يصدر كتابه الثالث (ثقافتنا فى مواجهة العصر)

وكان السؤال المحورى الذى استهل به هذا الكتاب، هو .. ما هى أهم العناصر فى ثقافة عصرنا ؟ وهو السؤال الذى حاول الإجابة عليه فى دراستين أساسيتين إحداهما بعنوان : (لمسات من روح العصر) والأخرى بعنوان : (منطق جديد لفكر جديد).

أما روح هذا العصر، فيقوم على عدة أفكار هى بمثابة الركائز المحورية التى تحدد مساراته القائمة وتتنبأ باتجاهاته المستقبلة، فى طليعتها فكرة « التقدم » باعتبارها من أبرز ما يميز العصر الحديث كله، فى شتى جوانب الحياة العقلية والمادية، فمهما يكن المذهب الذى ينادى به المفكر أو يمضى فيه الناس، فهو مذهب يزعم لنفسه وللناس أنه مذهب يعمل على تقدم الحضارة.

إذن ففكرة « التقدم » طابع يميز فكرنا المعاصر ، ولكى تتحقق لنا هذه الفكرة ، لابد لنا أن ننتقل من وضع قديم إلى وضع آخر جديد ، ولما كان « الماضى » دائمًا وفى كل الظروف أقل صلاحية من « الحاضر » كان لزامًا علينا أن نزيل عن - الماضى - كل ما نتوهمه له من عصمة وكمال ، إن كنّا حقًّا ننشد « التقدم » . وليس معنى هذا أن ننكر الماضى ونتنكر له ، ولكن معناه أن نطوره ، بحيث يكون حاضرنا امتدادًا لماضينا ، امتدادًا لايكرر ذلك الماضى ، بل ينبثق منه كائنًا جديدًا ، يحمل من ماضيه بعض ملامحه ويضيف إليها من حاضره ملامح أخرى .

وفى تعميق وتأكيد لفكرة التقدم تجىء « فكرة » المبادئ فى مقابل فكرة « الأهداف » ، فقد كان للمبادئ التى ترسم لنا صور السلوك الأمثل ، رهبة تدنو من التقديس إن لم تكن هى التقديس نفسه ، وسر هذه الرهبة كامن فى أن مصدر المبادىء مجهول . فالبعض يرى أنها انبعثت من فطرة الإنسان .. والبعض الآخر يراها وحيًا نزل من السماء لهداية البشر ، من أجل هذا كله ، تسود عصرنا الحاضر فكرة أخرى تستبدل المبادئ بالأهداف ، بحيث ندخل حياتنا وليس فى أيدينا القيود ولا فى أرجلنا الأغلال ، وإنما ندخلها وفى رءوسنا أهداف نعمل على تحقيقها ويكون تحقيقها هو السبيل النموذجى الأمثل ، وتلك هى النسبية الأخلاقية التى تميز هذا العصر .

والفكرة الثالثة التى يراها الدكتور زكى نجيب محمود مما يميز هذا العصر ، هى فكرة « التغير » فى مقابل فكرة « الثبات » . فالخلفية الفكرية والثقافية كانت دائماً وعلى امتداد التاريخ ، تفترض للأشياء حقائق ثابتة ، ثم تجىء عليها موجات الظواهر المتغيرة وتنحصر لتجىء سواها ، فإذا استطعنا أن نعرف هذه الحقائق الثابتة بما يحددها ويعين قوانينها .. كنا بذلك قد أمسكنا بناصية الطبيعة كلها .

ولقد استبدلت هذه الفكرة بفكرة التغير أو التطور ، التى هى من أهم سمات العصر ، والتى أدت بنا إلى الانتقال من تصور الثبات المطلق لحقائق العالم ، إلى تصور التغير أو التطور الذى يجعل كل حقيقة أمراً نسبيًّا مرحليًّا ، والذى يقتضى استحالة أن يكون الماضى أكثر رشدًا من الحاضر ، وأخصب فكرًا ، وأهدى سبيلا .

أما الفكرة الرابعة والأخيرة ، التى تحدد لهذا العصر جهاته الأربع فى تصور الدكتور زكى نجيب محمود . فهى فكرة « الفردية الجماعية » فقد جاء هذا العصر بتعديل أساسى فى تصور فردية الإنسان ، وهو تصور انعكس بدوره فى الفلسفة وفى الأدب ، بل وفى مذاهب السياسة نفسها ، وخلاصته أن الفردية القديمة ضرب من المحال (فالأنا) لا وجود لها بغير (الأنت) ، والاثنان لا وجود لهما بدون (النحن) . وهذه « الفردية الجماعية » ، ما تزال توسع

من حلقاتها ، حتى توشك أن تجمع الإنسانية كلها فى مجموعة واحدة .

فأنا مصرى أنتمى إلى بنى وطنى ، ولكن هذا الوطن المصرى يظل قلق الوجود ، مالم يدخل فى دائرة أعم كالوطن العربى الكبير ، وبهذا أصبح مصريًّا عربيًّا ، وسرعان ما ترى الدائرة العربية أن وجودها يتطلب انتماء أوسع ، والأمل هو أن يجىء اليوم الذى يشعر الناس فيه أن هذا الانتماء الضرورى الحتمى لن تكتمل دائرته إلا إذا أصبحت الأرض وطناً واحداً يسكنه مواطنوه الذين هم بنو الإنسان .

هذه هى لمسات من روح العصر ، وهى اللمسات التى تمثل نصف إجابة الدكتور زكى نجيب محمود على سؤاله المحورى « ما هى أهم العناصر فى ثقافة عصرنا » ، أما النصف الآخر الذى تكتمل به إجابته على هذا السؤال ، فنراه فى دراسته التى جعل عنوانها (منطق جديد .. لفكر جديد) ، وكأنما هو يتساءل إذا كانت تلك هى صورة العصر الجديد ، فما هو المنطق الجديد ، الذى نتعامل به مع هذا الفكر الجديد ؟

إن الدكتور زكى نجيب محمود يرى أن « الذرة » فى صورتها القديمة كانت « جوهرا » وأما فى صورتها الجديدة فهى تاريخ ، وبين هاتين الفكرتين يكمن الفرق العميق بين فكر قديم وفكر جديد ، وعلى ذلك يصبح المعول فى معرفتنا لحقائق الأشياء والمواقف ..

لا على إدراكنا لجوهر غيبى قائم فيها ، بل على إدراكنا لشكل بنائها ، وبالتالى على إدراكنا « للعلاقات » المحددة لصورتها ، والجديد فى وجهة النظر المعاصرة هذه ، هو أن كل حقيقة فى دنيا الواقع أو فى عالم الفكر إنما تحددها طريقة بنائها ، كما هو الحال بالنسبة إلى الذرة فى التصور الحديث .

أما كيف أن هذا الفكر الجديد ، اقتضى منطقًا جديدًا ؟ فذلك هو المنطق الرياضى الذى حل محل المنطق « الآرسطى » والذى يلتمس حقائق الأشياء فى طرائق بنائها ، لا فى جوهر أنواعها ، أعنى يلتمس تلك الحقائق فى – العلاقات – الرابطة بين الأطراف أكثر مما يلتمسها فى الأطراف نفسها المرتبطة بتلك العلاقات .

والذى يهمنا من هذا كله ، هو أن فكرنا العربى لا يزال غارقاً فى ضروب عتيقة من الفكر ، لم يعد لها أثر عند قادة الحضارة العلمية المعاصرة ، فهو لايزال ينظر إلى الكائنات على أنها ثوابت فى طبائعها ، كأنما لكل كائن « جوهره » الذى لا يتغير مع الزمن ، مع أن الكائن المعين أو الموقف المعين إنما هو نمط من العلاقات ، أى أن الثبات هو فى صورة البناء ، لا فى المضمون الذى يملأ تلك الصورة ، فضلا عن أن هذا الفكر لا يكاد يعبأ عند قبوله للأفكار ، بأن ينظر ليرى إن كان فى دنيا الواقع مفردات تؤيدها ، ليكون على استعداد لرفض أية فكرة لا يجد لها وسيلة للتطبيق .

غير أنه إذا كان الوقوف على أهم العناصر فى ثقافة عصرنا

الحاضر ، هو بمثابة الدعوى فى فكر الدكتور زكى نجيب محمود ، فإن نقيض الدعوى إذا أخذنا بالمنهج الجدلى ، إنما يتمثل عنده فى صورة سؤال محورى آخر ، هو السؤال عن عناصر الأصالة فى ثقافتنا العربية ، وموقفنا من مذاهب الفكر الفلسفى المعاصر ، وهو السؤال الذى نجد إجابته فى دراستين أساسيتين أيضاً من أهم دراسات هذا الكتاب ، واحدة بعنوان : (الأصالة والتجديد فى الثقافة العربية المعاصرة) والأخرى بعنوان : (موقف العرب من المذاهب الفلسفية المعاصرة) .

فعند الدكتور زكى نجيب محمود أن الثقافة العربية فى صميمها ، تفرق تفرقة حاسمة بين الله وخلقه ، بين الفكرة المطلقة وعالم التحول والزوال ، بين الحقيقة السرمدية وحوادث التاريخ .

ومن هنا كان من بين الأسس العميقة فى بناء ثقافتنا العربية ، أن تكون للإرادة الأولوية على العقل ، فالإرادة « فعل » والفعل باطنه قيمة توجهه ، ومادامت مجموعة القيم قائمة أمامنا لم نضعها ، بل ننظر إليها لنحذوا حذوها ، فلم يبق للعقل إذن من مهمة يؤديها إلا أن يرسم الطريق المؤدى إلى تحقيق تلك النماذج فى دنيا الواقع . وهذا معناه أن تكون الثقافة العربية الأصيلة قائمة على دعامتين :الإلهام ، والعقل ، بالأول ندرك ما ينبغى ، وبالتالى نحقق ما انبغى .

وتأسيساً على هذه التفرقة ، يعقد الدكتور زكى نجيب محمود

تفرقة أخرى بين العقل وبين الطبيعة ، وهما اتجاهان متضادان فى مختلف الثقافات ومختلف العصور إذ يميل أصحاب النظر الفلسفى أو الفكر العلمى ، إما تعقيل الطبيعة ، وهؤلاء هم الروحانيون ، أو إلى تطبيع العقل وأولئك هم الماديون .

ولكن ثقافتنا العربية بحكم إطارها الأصيل ، ترفض إنزال الإنسان إلى هذه الدرجة التى تسلكه مع الطبيعة فى عقد واحد ، كما ترفض الهبوط بالعقل إلى الدرجة التى تجعله وظيفة عضوية كسائر الوظائف التى تؤدى بنا إلى إنكار ما بعد الموت . ومن ثم كان استمساك هذه الثقافة بنظرتها الأصيلة التى تفرق بين البدن وبين الروح ، تمهيداً للتفرقة بين عالم الدنيا وعالم الدين ، وبالتالى بين الحياة الأولى والحياة الآخرة .

أما عن موقفنا من ثقافة العصر ، سواء كعرب قدامى ، أو كعرب محدثين ، فهو ذات الموقف !

فإذا كان الوافد « عقلا » تمثل قديماً فى الفلسفة اليونانية ، وحديثاً فى العلوم الطبيعية ، فقد كانت المواجهة واحدة فى الحالتين ، إذ حاول القدامى أن يقيموا الأدلة على تمام التوافق بين نتاج العقل وإملاء الوحى ، أو بين حكمة الفلسفة وشريعة الدين ، كما حاول (الكندى ، والفارابى ، وابن سينا) من فلاسفة المغرب ، (وابن رشد ، وابن باجة ، وابن طفيل) من فلاسفة المشرق ، أو أن يستخدموا المنطق العقلى فى الدفاع عن الدين ، مع تقديم صحيح

المنقول على صريح المعقول ، حرصاً على إيمان المؤمنين ، كما فعل علماء الكلام بعامة ، والمعتزلة بخاصّة ، والإمام (الغزالى) بوجه أخص .

أما المحدثون فقد وقفوا الوقفة نفسها أمام العلوم الطبيعية ، فجعلوا لها ميدانًا وللدين ميدانًا آخر ، بحيث لا ينشأ بينهما تعارض ، كما فعلت سلالة الطهطاوى من أمثال : لطفى السيد ، ومحمد حسين هيكل ، وطه حسين ، وتوفيق الحكيم ، أو كما فعلت سلالة الأفغانى من أمثال : محمد عبده ، ومصطفى عبد الرازق ، ورشيد رضا ، والعقاد ، ممن حاولوا الإفادة من العلم فى دعم العقيدة ، فأضافوا عالم الغيب إلى عالم الشهادة ، ونظروا إلى الحواس والعقل على أنها أدوات العلم ، وأنها لا تستطيع وحدها أن تدلنا على الحق ، وإنما وسيلتنا إلى إدراك الحق هى الإيمان .

فإذا عدنا وسألنا عن موقف ثقافتنا العربية الحديثة فى مواجهة العصر ، كانت إجابة الدكتور زكى نجيب محمود هى : « موقف الرافض للمبادئ والجذور ، ولا بأس عليه بعد ذلك أن يقبل بعض النتائج مبتورة عن مبادئها ، ويقبل بعض الثمار مستغنياً عن جذورها التى انبتتها» .

وهذا هو موقفنا من علوم العصر وفلسفاته ، موقفنا من التكنولوجيا التى تخضع للتجربة كل ظواهر الطبيعة ، وموقفنا من النسبية التى ترفض المطلقات سواء فى المجال العلمى أو فى مجال

الأخلاق ، وموقفنا من (السيكولوجيا) التى تنظر إلى الإنسان على أنه مجموعة من السلوكات ، وتراه ظاهرة كغيرها من ظواهر الطبيعة ، وهو أخيرًا موقفنا من المذاهب الفلسفية الأربعة التى تشكل الاتجاهات الرئيسية فى فلسفة العصر ، وهى ؛ المادية الجدلية ، والفلسفة التحليلية ، والبراجماتية ، والظاهراتية .

ونعود إلى منهجنا الجدلى فى تحليل فكر الدكتور زكى نجيب محمود ، لنقول إنه إذا كان طرحه لأهم العناصر فى ثقافة عصرنا الحاضر هو بمثابة الدعوى، وكان نقيض هذه الدعوى هو طرحه لأهم عناصر الأصالة فى ثقافتنا العربية ، فما هو المركب من هذين النقيضين ؟ بعبارة أخرى إذا كنا قد عرفنا أين تلتقى أصالتنا بمعاصرتهم وأين تختلف ، وإذا كنا قد أدركنا ما هنالك من اختلافات رئيسية بين مشكلاتنا ومشكلاتهم ، وبين حلولنا وحلولهم ، فهل من سبيل إلى تلاقى الثقافتين ؟

الواقع أن الإجابة على هذا السؤال ، هى ما حاوله الدكتور زكى نجيب محمود فى دراسته المفصلة التى جعل عنوانها : (التوفيق بين ثقافتين) ، وكأنما هو الآخر امتداد للعقل العربى فى مسيرته التوفيقية على مر العصور ، من أيام العرب القدامى الذين حاولوا التوفيق بين الحكمة والشريعة ، إلى العرب المحدثين الذين حاولوا التوفيق بدورهم بين العلم والدين ، إلى العرب المعاصرين الذين يحاولون التوفيق بين الأصالة والمعاصرة .

والذى يهمنا من هذه المحاولة التوفيقية الجديدة ، هو تلك الخريطة التى رسمها الدكتور زكى نجيب محمود لما يمكن عمله ، توفيقاً بين هذين النقيضين ، وهى الخريطة التى نسبها إلى جهات أربع ، مطالبًا إيانا بالمضى فى هذه الجهات الأربع معًا ، ودفعة واحدة ، إذا أردنا لأنفسنا أن نخرج من أقبية الماضى لكى نعيش على سطح العصر .

أولى هذه الجهات الأربع ، تلك الوقفة المعينة التى كانت لنا بإزاء الله والكون والإنسان ، والتى استتبعت وجهة نظر بعينها فى المبادئ الخلقية ليست هى وجهة نظر الحضارة الغربية ، وما فعلناه للتقريب بين الوقفتين ، بأن نوسع من معنى قيمنا الأخلاقية بحيث تتطابق مع ما هو مستحدث فى عصرنا ، لا يكاد يذكر .

فلا يزال قادة الفكر بيننا منقسمين إلى فريق يضرب على الوتر القديم وحده ، وفريق آخر يضرب على الوتر الجديد وحده ، وفشلنا حتى الآن فى أن تجيء النغمة المعزوفة شاملة للجديد والقديم معًا .

ثانية هذه الجهات الأربع، تلك الوقفة التى كانت لنا بإزاء الواقع المادى، والتى استتبعت منا أن نتجاوز هذا الواقع إلى ما وراءه من عالم الغيب، على عكس ما تأخذ به الحضارة الحاضرة، ولكننا هنا أيضًا بدلا من أن ننجو بأنفسنا من دنيا الأحداث المتقلبة المتغيرة السريعة الزوال، لنلوذ بما هو باق وثابت وخالد، جعلنا مجاوزة الواقع إلى ما وراءه فرارًا من نظرة العلم

(والتكنولوجيا) إلى سمادير الخرافة واضغاث الأحلام فضاع منا الواقع وما وراءه دفعة واحدة.

أما ثالثة هذه الجهات الأربع ، فهى تلك العلاقة التى كانت لنا بالمكان أوبالطبيعة المكانية، والتى كان قوامها الفعل والحركة والبطولة والسيطرة على البيئة، ثم انطوينا على أنفسنا إثر ما ابتلينا به من قهر وهزيمة خلال القرون الثلاثة الأخيرة، فلا نحن عالجنا الطبيعة كما كان أسلافنا يعالجونها، ولا نحن تناولناها كما يتناولها أبناء الحضارة الغربية الحديثة، وهكذا تركنا ما تحت أقدامنا من رقعة الأرض، وما فوق رءوسنا من جو السماء، للأوربى وحده أو للأمريكى وحده يفعل فيهما ما يشاء.

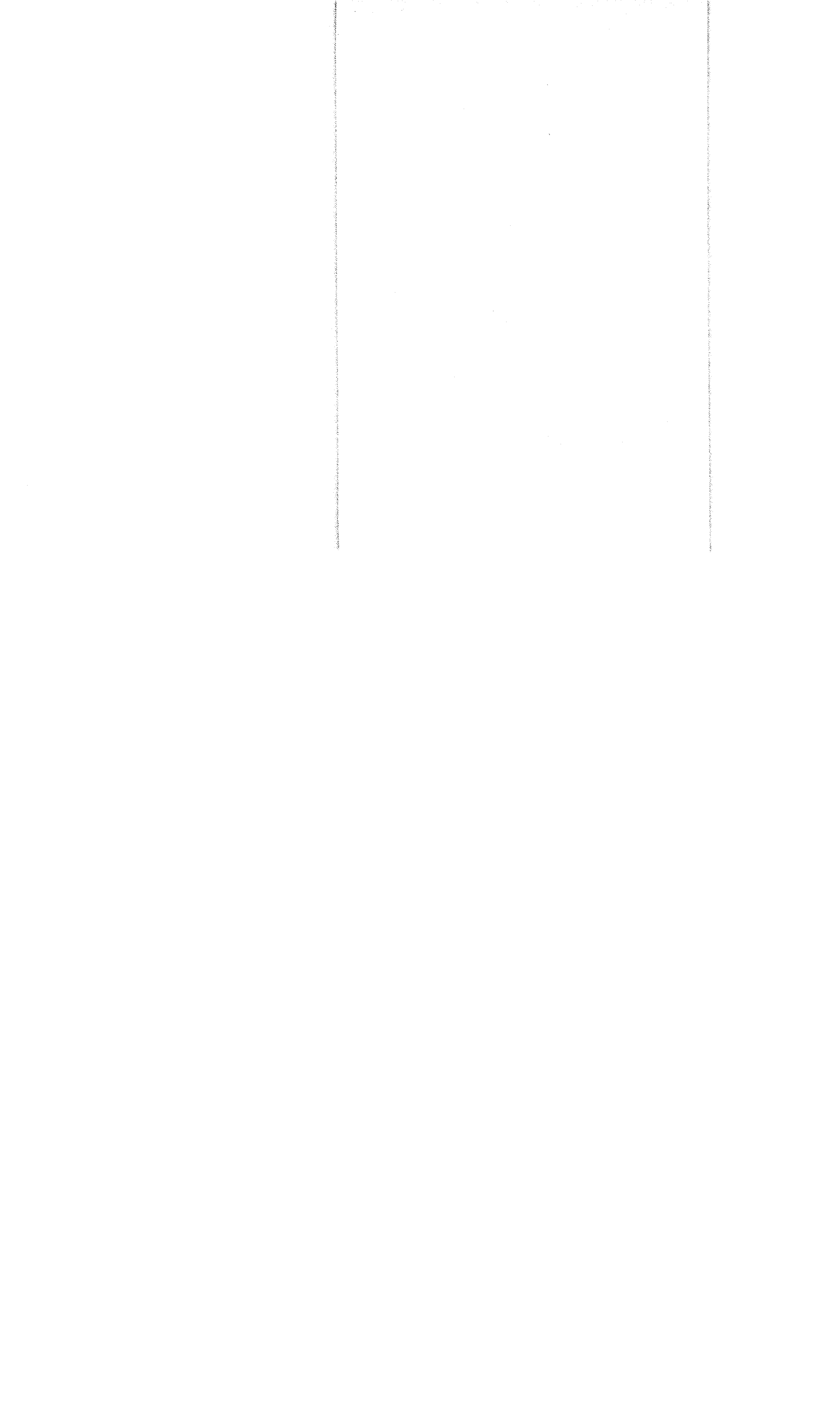
وأما الجهة الرابعة والأخيرة ، فهى اللغة .. لغتنا العربية التى تحمل ميراثنا فى أوعيتها، والتى لا مناص لنا من صب نتاج عصرنا فى تلك الأوعية ليمتزج الجديد بالقديم فى إناء واحد، وصحيح أننا مضينا فى شوط إحيائها بمضمون الحضارة العصرية مسافة بعيدة، ولكن الصحيح أيضًا هو أننا لانزال بعيدين عن أن نسكب كل مقومات العلم والأدب والفلسفة الشائعة فى دنيا العصر، فى هذه اللغة، حتى يحق لنا الحديث عن وجودنا بلغتنا ،فوق خريطة هذا العصر.

هذه هى الجهات الأربع فى عالمنا المعاصر، كما يراها الدكتور زكى نجيب محمود، وهى الجهات التى لنا فى كل منها موقف أصيل

ضارب بجذوره فى أعماق تراثنا، يقابله موقف مضاد للحضارة الغربية التى نعيشها الآن، وهذا التضاد لا يزال قائمًا برغم محاولات التوفيق بين الضدين، وإقامة مركب من النقيضين، فهل معنى هذا أنه لا سبيل إلى الجمع بين الطرفين فى صيغة واحدة، وأن الشرق سيظل شرقًا، وسيظل الغرب غربًا ولن يلتقيا مهما حاولا الالتقاء ؟ أم معناه أن الأمل معقود بجيل جديد يتناول رجاء الوطن العربى بنظرة فيها تقليد التراث وتجديد الحضارة معًا، بعد أن باءت محاولات جيل الرواد بالفشل، أو بالأحرى لم تحقق ما كان معقودًا عليها من آمال ؟ أم معناه ضرورة المطالبة بثورة فكرية نغير بها بعض الوقفات، ونعدل بها بعض الأساليب حتى يتم هذا التصالح، ويتحقق ذلك الوفاق ؟

وإذا كان الحل الأخير هو أفضل الحلول التى يقترحها الدكتور زكى نجيب محمود فالسؤال الآن هو هذا .. كيف تكون هذه الثورة ؟

الواقع أن فيلسوفنا الأديب، وهو يتصور هذه الثورة الفكرية ويصورها لنا، إنما يؤكد على ضرورة قيامها وإلّا حلّت بنا الكارثة، وحرمنا مما نتطلع إليه من مجتمع جديد، مجتمع مصرى القاعدة عربى الانطلاقة إنسانى الاتجاه.



٥ – شوقى .. بين الأصالة والمعاصرة

كان « أحمد شوقى » علمًا فى جيله.

« كان علمًا للمدرسة التى انتقلت بالشعر من دور الجمود والمحاكاة الآلية، إلى دور التصرف والابتكار. فاجتمعت له جملة المزايا والخصائص التى تفرقت فى شعراء عصره، ولم توجد مزية ولا خاصة قط فى شاعر من شعراء ذلك العصر إلا كان لها نظيرة فى شعر شوقى من بواكيره إلى خواتيمه، وربما تشابهت تلك الخصائص أو اختلفت، وربما تساوت أو تفاوتت، وربما كثرت أو قلت، ولكنها على أية حال من حالاتها، موجودة على صورة من الصور فى كلام شوقى، محسوبة بين غرره وآياته، أو بين مآخذه وهفواته، على نحو من الأنحاء ».

شوقى بعد نصف قرن :

هكذا تكلم العقاد فى الاحتفال الذى أقيم تجديدًا لذكرى شوقى بعد مرور خمس وعشرين سنة على وفاته، واليوم نردد ما قاله فى ذكرى مرور نصف قرن من الزمان على وفاة أمير الشعراء.

ومن حق شوقى وقد غيبه الثرى منذ نصف قرن، ومن حق العقاد وقد مضى على كلامه ربع قرن، من حقهما علينا أن نتوقف طويلا أمام دور كل منهما فى حركة الشعر العربى الحديث، وقد مضى على الناقد والمنقود كل هذا الكم الوفير من السنين والأعوام.

والحقيقةالشاخصة أمام العيون والأبصار، هى أن شوقى أضاف إلى تراث الشعر العربى ثروة جديدة من ثروات الفكر والتعبير، واستطاع بإرادة واعية أو غير واعية، ولكن بعاطفة صادقة، أن يكون شاعر العروبة الذى يتغنى بشعره كل عربى، ويتردد صدى أغانيه فى كل قطر عربى، من شط العرب فى العراق إلى شط المحيط فى الرباط.. واستحق منذ عهد المتنبى والمعرى، ومن عاصرهما من أهل الشعر والحكمة، أن يوصف بأنه شاعر العرب.

وإذا كان سلفه الكبير محمود سامى البارودى، هو شاعر الثورة العرابية، فقد استطاع شوقى فى شعره وبشعره أن يجعلها ثورة عربية، وأن يكون هو لسان الأمة العربية فى كل قطر من أقطار الوطن العربى.

لقد كان رائدًا من رواد النهضة الأدبية ، ومجددا من مجددى الشعر العربى ، ومعلمًا للأجيال بالتاريخ ، كيف يصوغون عبر التاريخ . ومهما قيل فى شوقى من آراء ، فإن حركة التجديد فى الشعر الحديث ستظل مرتبطة باسم أمير الشعراء ، يجدد ذكراها وتجدد ذكراه ، ويتردد حولها فكره وشعره ، ودوره ودرره ، وتتغناه الأجيال .. جيلا وراء جيل .

وقد نأخذ على شوقى كثيرًا مما أخذه عليه المحدثون ، وخاصة شعراء مدرسةالديوان التى تزعمها عباس محمود العقاد ، وشعراء جماعة أبوللو التى تزعمها أحمد زكى أبو شادى ، وشعراء حركة المهجر التى تزعمها خليل مطران ، بل قد نتفق مع نقاد الأدب الحديث وخاصة عميد هذا الأدب طه حسين ، وصاحب دعوة الشعر المهموس محمد مندور ، فيما وجهاه إلى شوقى من نقد ، ولكن شاعر الكلاسيكية الأول ، يظل هو عملاق هذه المدرسة وركنها الركين فى تاريخ الشعرالعربى .

لقد كان أمير الشعراء بحق هو صاحب الفضل الأكبر فى الانتقال بحركة الشعر العربى من الجمود والمحاكاة إلى التصرف والابتكار ، وإن هذا الفضل ليزداد قيمة إذا نظرنا إلى حال الشعر على أيدى من سبقه من الشعراء ، وعلى أيدى شعراء عصره .

فإذا كان محمود سامى البارودى مثلا هو قطب الشعر فيما قيل شوقى ، وكان شعره قد تميز بروعة اللفظ وبلاغة العبارة فضلا عن

فخامة النظم ومتانة البناء، فقد تجاوزه شوقى بما فى شعره من سلاسة وعذوبة ورقة سواء فى اللفظ والعبارة أو فى البناء والسياق أو فى الوزن والنغمة الموسيقية.

وإذا كان خليل مطران علمًا من أعلام الشعر فى عصر شوقى، وكان شعره قد امتاز بالفطرة الموهوبة والثقافة المكسوبة، حيث جمع بين تراث العرب القدامى وأدب الأوربيين المحدثين، وكان مبشرًا بموضوعات الشعر التى يحسن أن ينظم فيها الشاعر العصرى، فقد تخطاه شوقى فى هذا كله، وتحاشى ما عابه عليه النقاد من فرط التصرف فى العبارة والتحرر فى قواعد المفردات والتراكيب والتجاوز فى الأسلوب الذى كان يقع فى الأسماع موقع الغرابة، وقد يقع فيها أحيانًا موقع النفور.

وإذا كان حافظ إبراهيم فى طليعة النهضة الشعرية الحديثة، وكان حلقة وسطى بين من سبقوه ومن جاءوا بعده فى مراحل تطور الشعر العربى، فهو وسط بين مبالغة الأقدمين وتحفظ المحدثين، وهو وسط بين المطلعين على الآداب العربية والمتوسعين فى الآداب الأوربية، وهو وسط بين شعراء الحرية القومية وشعراء الحرية الشخصية، وإذا كان فى شعره لم يهمل أية ناحية من كل من هذه النواحى دون أن يبلغ فى واحدة منها مبلغ الكمال، فقد استطاع شوقى أن يبلغ هذه الدرجة من النواحى جميعًا، وأن يفتح آفاقًا جديدة أمام شعره وشعراء عصره، وأن تعقد له عن جدارة واستحقاق إمارة الشعر،

حتى لقد قال حافظ إبراهيم فى مبايعته بهذه الإمارة :

أمـير القـوافى قـد أتيت مبـايعـا
وهـذى وفود الشـرق قـد بـايعت معى

فغن ربـوع النيـل واعـطف بنـظرة
عـلى ساكن «النهـرين» واصدح وابـدع

ولا تنس « نجـدا » إنها منبت الهـوى
ومـرتعى المها من سـارحـات ورتـع

ولا شك أن الفطرة الموهوبة ، والطبيعة الشاعرية بالإضافة إلى الأذن الموسيقية والعبارةالتصويرية ، كل هذا كان موفورًا لدى الشاعر فى مطلع حياته يبشر بقدوم الربيع إلى رياض الشعر ، ففى نحو الرابعة عشرة من عمره ، والشاعر لايزال طالبًا فى المدرسة ، ارتجل هذه الأرجوزة التى تدل على شاعرية أصيلة :

أفـريـقـيـا قـسـم مـن الـوجـود
فى شـكـلـه أشـبـه بـالـعـنـقـود

وذلك العنقود فى الماء انغمر
ما أملح الماء وما أحلى الثمر

مدت إليه يدها أوربا
من فوقه كمن يريد الحبا

إلى آخر الأرجوزة .

وينتقل الشاعر من ريعان الصبا ، بعد أن اشتد ساعده ليدخل طور الشباب والرجولة ، ومطلبه الأسمى فى الحياة أن يصبح شاعر العزيز ، ولكن دونما امتهان لكرامته ولا ابتذال لذات نفسه ، فهو يدرى بأصالته الشعرية ، ويعلم بمكانته فى الشعر ، ويرتفع بفنه فوق زملائه من شعراء عصره ، ليفهم صاحب السلطان أنه هو وحده الخليق بأن يكون شاعره المختار :

شعر يقول الدهر عند سماعه
هذا فتى الشعراء هذا وقته

غير أن الشاعر الشاب أحمد شوقى ، بمقدار ما كان عميق الشعور بأصالته الشعرية كان شديد الإحساس بما يجب أن يكون عليه الشعر ، حاد الوعى بضرورة الانصراف عن أغراض الشعر

التقليدية التى اتخذها الكثيرون من الشعراء حرفة وتجارة .

ولكن أيقول شوقى هذا ، وهو الذى ولد بباب الخديوى إسماعيل ، على حد تعبيره ، كما نشأ فى بلاط الخديوى توفيق الذى أرسله على نفقته الخاصة فى بعثة إلى أوربا ؟ أيقول شوقى هذا ، وهو الذى عاش فى كنف ولاة مصر ونظم فيهم مادحًا وراثيًا كل ما نظمه من الدر ؟

« هنا يسأل سائل ، وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ، فأجيب لأنى قرعت أبواب الشعر ، وأنا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى من الشعراء لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء منهم يحذون حذو القدماء ، والقوم فى مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحًا فى مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الأمير . فمازلت أتمنى هذه المنزلة ، وأسمو إليها على درج الإخلاص فى حب صناعتى وإتقانها وصونها عن الابتذال ، حتى وفقت بفضل الله إليها ، ثم طلبت العلم فى أوربا ، فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التى لا تحد ولا تنفد » .

والواقع أن أحمد شوقى سواء ولد بباب الخديوى أو لم يولد ، وسواء عاش فى كنف القصر أو كان بعيدًا عنه ، وسواء كان شاعر البلاط أو لم يكن ، فإن ذلك لم يكن ليغير من أصالته الشعرية ،

ولا يحول بينه وبين دوره الضخم فى تاريخ الشعر ، لأنه على الحالين لم يكن بخارج إلى الدنيا بطبيعة غير طبيعته ، وفطرة غير تلك التى فطره عليها الله سبحانه وتعالى .

دور شوقى فى التجديد :

والذى يعنينا الآن هو ذلك الدور الذى قام به الشاعر فى تجديد الشعر وتطويره ، والخروج به من طور التقليد والمحاكاة إلى طور التجديد والابتكار . وتلك كما يقول شاعرنا الشاب رسالةالشباب .

بعد أن عرف شوقى كيف يتفاعل مع شعراء العرب القدامى وعلى رأسهم (المتنبى ، والبحترى ، وأبى نواس) ، وبعد أن عرف كيف يكون لنفسه موسيقى رائعة تعتمد على صياغة عربية أصيلة ، وبعد أن عرف كيف يستحوذ على قلوب العرب جميعًا ، لأنه كما يقول الدكتور شوقى ضيف ، ضرب على أوتار قيثارتهم ، فأحسن الضرب إلى أبعد حد ، لم يحرف فى القيثارة ولم يحرف فى الصياغة ، بل أبقى عليها واستغلها خير ما يكون الاستغلال .

بعد هذا كله لم يجد أمامه مفرًا من أن يوازى تيار الشعر القديم بتيار آخر جديد ، وكان قد درس الحقوق فى بعثته الدراسية إلى فرنسا ، واطلع على الآداب الفرنسية كما أوصاه الخديوى ، واختلف إلى « مقهى داركور » فى باريس ، حيث كان يجلس الشاعر الرمزى (فيرلين) ، وحيث اطلع على حركات التجديد التى قام بها الشعراء

الفرنسيين ، كما قرأ (لفيكتور هوجو ، ولامرتين ، ودى موسيه) ، وغيرهم من نوابغ الشعراء ورأى أن هؤلاء الشعراء جميعًا لا يصبون شعرهم فى قالب المديح كما يصنع شعراء العرب ، أو أن شعرهم لا يغلب عليه ذلك الفيض من المديح الذى يغلب على الشعر العربى ، حتى لقد تساءل فيما بينه وبين نفسه :

« أو لم يكن من الغبن على الشعر والأمةالعربية أن يحيا (المتنبى) مثلا حياته العالية التى بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو مائتى صحيفة من الشعر تسعة أعشارها لممدوحيه ، والشعر الباقى للحكمة والوصف للناس ؟ »

ولما كان من تقاليد شعراء العرب أن يستهلوا شعر المديح بمطالع فى الوصف أو فى الغزل ، ولما كانت هذه المطالع أوسع من المديح مجالا للتجديد ، فقد بعث شوقى من أوربا بقصيدة فى مدح الخديوى توفيق استهلها بهذا الغزل الرقيق :

خدعوها بقولهم حسناء	والغوانى يغرهن الثناء
ما تراها تناست إسمى لما	كثرت فى غرامها الأسماء
إن رأتنى تميل عنى كأن لم	تك بينى وبينها أشياء
نظرة فابتسامة فسلام	فكلام فموعد فلقاء

ولكن القصيدة برمتها لم تصادف أى توفيق لدى الخديوى توفيق ، ولم تكتب لمحاولة شوقى فى التجديد أى نجاح . فقد

« كانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ فى الجريدة الرسمية ، وكان يحررها يومئذ أستاذى الشيخ عبد الكريم سلمان ، فدفعت القصيدة إليه ، وطلبت منه أن يسقط الغزل وينشر المدح ، فود الشيخ لو أسقط المديح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر . فلما بلغنى الخبر لم يزدنى إلا علما بأن احتراسى من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان فى محله ، وأن الزلل معى إذا أنا استعجلت » .

فن المسرحية عند شوقى :

وعندما خطر للشاعر أن السلامة كل السلامة أن يتجه بالتجديد إلى ما لم يرسخ فيه تقليد كما يقول الأستاذ عبد الرحمن صدقى ، عمد إلى معالجة فن المسرحية ، وكانت العاصمة الفرنسية « باريس » عامرة بالمسارح فى القرن التاسع عشر ، وكان شوقى يغشى المسارح الغنائية الكبرى مثل دار الأوبرا ، و « الأوبراكوميك » كى يتعرف على المزيد من ألوان المدنية والثقافة الفرنسية فى تلك الحقبة من العصور التى كانت فيها باريس مدينة النور .

وكانت عروس المسرح هى (سارة برنار) فحرص الشاعر على مشاهدة فنها التمثيلى فى أكثر من مسرحية وبخاصة مسرحية (كليوباترا) للشاعر المسرحى (إميل مورو) فضلا عن مسرحية

(جان دارك) لمؤلفها (جيل باربييه) .

وكان من جراء ذلك أن نظم شوقى أولى محاولاته المسرحية (على بك أو فيما هى دولة المماليك) وذلك فى باريس عام ١٨٩٣ م ، معتمدًا فى وضع حوادثها كما يقول على أقوال الثقات من المؤرخين ، وبعث بها إلى الخديوى توفيق ، فجاءه الرد من الوزير عبد الرحمن رشدى فى كتاب باللغة الفرنسية ، يفيد فيما يتعلق بالمسرحية : « أن الجناب العالى تفكه بقراءتها وأنه يدعو لك بالمزيد من النجاح ، ويجب ألا تشغلك دروس الحقوق التى كان يمكنك تحصيلها وأنت بين ذويك فى مصر ، عن تذوق معالم المدنية الماثلة أمامك ، وأن تأتينا من مدينة النور بقبس تستضىء به الآداب العربية » .

وفيما عدا ذلك كان الكتاب خلوًا من الرضا عن تمثيل المسرحية والإذن به ، فانصرف شوقى منذ ذلك الحين عن التأليف المسرحى ، إلى أن عاوده بعد سنة ١٩٣٠ م ، حينما أعاد نظم مسرحية « على بك الكبير » وكان قد عنى عناية صادقة بالفن المسرحى ، مما يدل على أن المسرحية لم تكن محكمة من حيث الإخراج التمثيلى .

ولم يجد شوقى أمامه فى باريس أفقًا جديدًا للتجديد ، سوى الترجمة عن روائع الشعر الفرنسى : « وترجمت القصيدة المسماة بالبحيرة من نظم (لامرتين) ، وهى من آيات الفصاحة الفرنساوية ، ثم أرسلتها إلى الباشا المشار إليه فى كراس وبعض

كراس ، ليطلع الجناب الخديوى عليها ، وإذ كنت لا أتخذ لشعرى مسودات رجوت أنى أجدها عنده بعد العودة إلى مصر ، ثم عدت دون ذلك عواد » .

وكان هذا هو آخر عهد الشاعر وآخر عهدنا كذلك بهذه الترجمة ، التى كان شوقى معجبًا بها كل الإعجاب ، ولم يمل الإشارة إليها فى مدائحه للخديوى عباس ، حتى بعد عودته إلى مصر ، حيث نظم قصيدة فى عام ١٨٩٥ م ، فى وصف قصر المنتزه يقول فيها :

منتزه العباس للمجتلى	آمنت بالله وجناته
قصور عز باذخات الذرا	يودها كسرى مشيداته
وترعه لم تكن حلوة	أنست « لمرتين » بحيراته

حكايات الأطفال :

وجرب شوقى خاطره فى نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير ، محاولا أن يلقح أغراضه الشعرية بلقاح جديد ، موقنًا أن للناشئة على شاعريته حقًا من الحقوق ، متمنيًا أن يوفقه الله « ليجعل للأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال فى البلاد المتمدنة منظومات قريبة المتناول ، يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم » .

ولقد بلغت هذه الحكايات التى نظمها شوقى على أسلوب

(لافونتين) فى النظم على ألسنة الحيوان والطير الخمسين ، وكان كلما فرغ من وضع أسطورتين أو ثلاث اجتمع بالأحداث المصريين وقرأ عليهم شيئًا منها ، فكانوا يفهمونه ويأنسون إليه ويضحكون فى أكثر هذه الأساطير ، كما فى أسطورة (اليمامة والصياد) وأسطورة (القبرة وابنتها) .

ومهما يكن من تأثر شوقى بأسلوب (لافونتين) ، فإن هذا الفن لم يكن مجهولا من قبل عند أدباء العرب القدامى ، فى (كليلة ودمنة) نثرًا ، وفى (الصادح والباغم) شعرًا ، بل إن محمد عثمان جلال وهو من المحدثين ، كان قد نقل هذه الأساطير إلى الرجز العامى ولقى رواجًا فى عصره .

الشعر التاريخى :

على أن أهم محاولات التجديد الشعرى التى حاولها أحمد شوقى هى قصيدته الكبرى (كبار الحوادث فى وادى النيل) ، التى نظمها لمؤتمر المستشرقين الذى عقد بمدينة جينيف بسويسرا فى عام ١٨٩٤ م ، وهى ثمرة اطلاعه الحقيقى على الآداب الفرنسية حيث عدل فيها عن المديح إلى التاريخ ، متأثرًا فى معناها بما قرأه من ديوان (أساطير العصور) (لفيكتور هوجو) شاعر ذلك العصر (عصر فيكتور ذى النور) كما سماه شوقى .

فهذا الديوان كان نافذة عريضة واسعة ، اطلع شوقى من خلالها

على نحو جديد من الشعر التاريخى فقلده وحاكاه ، وكانت قصيدته هذه (كبار الحوادث فى وادى النيل) هى أولى قصائده العظام ، التى أدخل من خلالها إلى العربية فنًا جديدًا من فنون الشعر .

وليست هذه القصيدة وحدها هى التى نزع فيها شوقى منزعًا جديدًا ، ولكن ملاحمه كذلك وفرعونياته وقصيدته فى النيل ، كانت جميعًا بمثابة أفق جديد أمام شعر النهضة التى نهض بها شوقى ، والتى يعد أكثرها صدًى لتغنى شعراء فرنسا بالأطلال اليونانية والرومانية .

وليس أدل على ذلك من أن شوقى بعد سنوات طوال من عودته من فرنسا ، حين انفرد بعيدًا عن مصر فى منفاه فى أثناء الحرب العالمية الأولى ، عكف على المصنفات القديمةفى التاريخ العربى العريق ، ونظم أرجوزته الكبرى (دول العرب وعظماء الإسلام) التى تتمثل فيها طريقته الفريدة فى عرض التاريخ ، والتى يقول فيها بعد الحمد لله والصلاة على رسوله الكريم :

الخلفاء الراشدون أربعة	مرضية سننهم متبعة
فى الذكر لم يغفل لهم حديث	وذكرهم سيره الحديث
العمران وابن أروى وعلى	فى الذروة الشماء والأوج العلى

على أننا إذا استثنينا هذا كله ، واستثنينا معه ما أشار إليه شوقى فى مقدمة ديوانه فى معرض التدليل على قدرة الشاعر أن يكون ناثرًا ، أسوة بما كان أدباء فرنسا يقدمونه على أكبر مسارحهم من

القصص التمثيلى بين منظوم ومنثور، وإذا وضعنا فى اعتبارنا تأثره فى أثناء بعثته بالحادثة التى وقعت (لجول سيمون) فقيد فرنسا وفيلسوفها المشهور، وجدنا أمير الشعراء يحاول الرواية النثرية، فيكتب فى عام ١٨٩٧ م، روايته (عذراء الهند) ثم يكتب فى عام ١٨٩٨ م، روايته النثرية الأخرى (لا رياس أو آخر الفراعنة) وهما من قبيل النثر المسجوع ، ثم يكتب رواية (وردة الآس) فى عام ١٩١١ م ، وهى من النثر غير المسجوع، هذا غير مسرحيته (أميرة الأندلس) وهى المسرحية النثرية الوحيدة التى كتبها شوقى بأسلوب النثر غير المسجوع. وكان قد ألفها قبيل وفاته.

والذى يهمنا الآن، وبعد مضى نصف قرن من الزمان على رحيل شوقى، هو السؤال عن جدوى هذه المحاولات التجديدية التى حاولها ذلك الشاعر، وهل كانت تجديدًا بالمعنى الجذرى العميق الذى يترك بصماته على جبين الشعر العربى، يغير من مساره، ويبدل من مجراه، ويؤثر فى شعراء جيله وفيمن جاء بعد جيله من الشعراء أم أن تيار التجديد المتأثر بشعراء الغرب، لم يستمر طويلا فى شرايين شوقى، فظلت مياهه فى الأعماق والأغوار البعيدة، لا تطفو إلا قليلا فوق سطح شعر هذا الشاعر ؟

يقول الدكتور طه حسين فى هذا المعنى « ذلك لأنه لم يكن يسير فى ثقافته على هدى ، وإنما يأخذ من الأدب الفرنسى أيسره وأدناه إلى متناول اليد، وكذلك كان تجديد شوقى متأثرًا بهذا الحظ من

الثقافة الفرنسية ، أى أنه كان يتأثر بالقديم الفرنسى أكثر مما كان يتأثر بالجديد ، ولو قد اتصل شوقى بالمجددين الذين عاصروه فى شبابه من شعراء الفرنسيين لسلك شعره سبيلا أخرى ، ولكنه لم يفعل ، ولكنه لم يطلق لطبيعته كما هى عليه حريتها ، ولو قد أطلقها وأرسل لها العنان بعض الشئ لغيرت حياة الشعر العربى الحديث » .

فإذا كان طه حسين يأخذ على شوقى تقصيره فى الثقافة بالأدب اليونانى القديم وبالأدب الفرنسى المعاصر ، ويرى أن تأثره بمن تأثر بهم من شعراء الغرب ، إنما هو تأثر بالسطح الخارجى الذى لا يغوص إلى الأغوار السحيقة والأعماق البعيدة ، فإننا لا نستطيع أن ننكر جريان التيار الأوربى فى شعره ، وإن كان يجرى متقطعاً فى بعض الأحيان ، فيتجه إلى الشعر القصصى ، كما يتجه إلى الشعر التاريخى ، ويتجه إلى الشعر التمثيلى ، كما يتجه إلى النثر الروائى مسجوعاً كان أو غير مسجوع .

غير أنه إذا كان هذا التيار الأوربى ما لبث فى النهاية أن انحسر أمام التيار العربى ، لما فى هذا التيار الأخير من سيول منهمرة من الموسيقَى العربية التى كان يجيدها شوقى ، ويطرب لها قراء الشعر فى عصره ، فهذا معناه أن التيار العربى القديم كان أقوى وأعنف من التيار الغربى الجديد .

ولعل هذا التيار الغالب فى شعر شوقى ، هو الذى جعل منه كما يقول الدكتور أحمد الحوفى محقق وناشر « ديوان شوقى » شاعر العروبة ، ثم أمير شعراء العروبة ، ثم شاعر الإسلام الذى طالما تغنى بمجد الإسلام وحضارته .

ومهما يكن من شيء ، فإننا إذا رجعنا إلى مناسبات كثيرة من قصائد شوقى ، وجدناه لسان مصر البليغ المعبر عن آمالها وآلامها ، ولسان العروبة الناطق بأحاسيسها ومشاعرها ، وبعد هذا وذاك وجدناه بحق ترجمان الإسلام والمسلمين .

٦ – هل انتحرت القصيدة العربية ؟

قد كنت أوثر أن تقول رثائى ... يا منصف الموتى من الأحياء
ما حطموك ، وإنما بك حطموا ... من ذا يحطم رفرف الجوزاء ؟
انظر ، فأنت كاس شأنك باذخ ... فى الشرق واسمك أرفع الأسماء

أحمد شوقى

لا أدرى لماذا تحضرنى هذه الأبيات لأمير الشعراء أحمد شوقى ، وأنا بصدد الكتابة عن أمير الشعر الحر صلاح عبد الصبور ؟

هل لأن كلا منهما كان أميراً ، وإن كان أحدهما دون أن يكون الآخر هو شاعر الأمير ؟ هل لأن أولهما كان أميراً لمدرسة الشعر الكلاسيكى ، وكان الآخر أميرًا لمدرسة الشعر الحر برغم ما بين المدرستين من شقاق ؟ هل لأن كلا منهما جاء من نبع ليصب فى واد ، فكان اتفاقهما لقاء بين موهبتين واختلافهما صراع بين تيارين ؟ هل لأن صراع ما بينهما الذى كان يكتب النصر فيه لفريق والهزيمة لآخر هو الذى أدى بنا إلى ما نعيشه الآن من تطور ؟

ربما لسبب من هذه الأسباب ، وربما لكل هذه الأسباب ، و ربما لأن أحمد شوقى بعد أن مات ظلت ربة الشعر فى حداد ، وظل بنوها

يعزونها من بعده ثلاثين عاماً بأجمل القصائد وأعذب الأشعار ، وهى لا تريد أن تخلع ثياب الحداد ، لأن أحداً لم يستطع أن يملأ فراغ أمير الشعراء ، إلى أن جاء صلاح عبد الصبور وغنى للناس فى بلاده ، وامتطى صهوة أحلام الفارس القديم ، وأبحر فى الذاكرة ، متأملا فى الزمن الجريح فجفت دموع ربة الشعر ، وعادت الابتسامة إلى ثغرها الجميل ، فقد اطمأن قلبها إلى خصوبة أرض الوادى ، وقدرتها على العطاء ، ومن ثم راحت تخلع ثياب الحداد ، وتخرج من عزلتها ، داعية بنيها من الشعراء ، ووصيفاتها من الشاعرات إلى دار الأوبرا لمشاهدة (مأساة الحلاج) ، ثم إلى مسرح الطليعة لمشاهدة (ليلى والمجنون) ، ثم إلى المسرح القومى لمشاهدة (بعد أن يموت الملك) .

ولكن فرحة ربة الشعر لم تدم طويلا ، فقد اختطف طائر الموت الأسود أمير بلاطها ، وهو فى أوج نضوجه وعز عطائه ، فراحت تقبع فى حجرة نومها ، وعلى وجهها غلالة الحزن الشفيف ، ويالها من فترة وجيزة ، من عام ١٩٥٧ ، عام صدور ديوانه الأول (الناس فى بلادى) حتى عام ١٩٨١ ، عام أفول نجم الشاعر ، بعد أن وضع كتابه الأخير (على مشارف الخمسين) .. شاهداً على قبر العصر !

ولم تجد ربة الشعر ما تشير به على سدنة معبدها العريق ، المجلس الأعلى للثقافة ، إلا أن يمنح شاعرها جائزة الدولة

التقديرية ، وفاء لما قدمه من عطاء ، وعرفاناً له بالجميل .

وما أروعه من وفاء ، وما أبدعه من عطاء !

حقاً لقد كان الشاعر صلاح عبد الصبور ، رائداً من رواد حركة التجديد الشعرى فى مصر وفى المنطقة العربية ، وهى الحركة التى عرفت باسم حركة الشعر الحر ، والتى اتسمت بالتعبير عن الحساسية الشعرية الجديدة ، ومواكبة إيقاع العصر ، واستشراف آفاق أرحب فى التعبير الشعرى ، المتكئ على تمثل واع لتراث الأمة العربية فى الشعر ، واستيعاب أصيل لأجمل ما فيه من قيم فنية وفكرية ، دونما انعزال عن إنجازات الشعر فى عالمنا الحديث ، ودونما انسلاخ عن الالتزام بقضايا المجتمع وروح العصر .

وصحيح أن حركة الشعر الحر كانت لها إرهاصات فى الوطن العربى ، فى العراق عند بدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتى ، وفى سوريا عند نزار قبانى وعمر أبو ريشة ، وفى لبنان عند أدونيس وخليل حاوى .

ولكن الصحيح أيضاً أن المنطقة العربية كلها ، كانت تمر بفترة مخاض شعرى ، وتختمر بمحاولات التجديد ، وكانت غاية الاحتمار فى هذه الفترة هى أن يخرج جنين الشعر الحر إلى الحياة ، لكى يرى النور ، ويزول الانفصام بين أشكال الشعر القديمة ومضمون الحياة الجديدة ، بعد أن تحول وعاء الشعر إلى إطار جامد غير قادر على

احتواء الوجدان الدقيق المركب الذى استجد فى حياة العالم العربى ، وبخاصة فى حياة مصر بعد قيام الثورة .

وكان ظهور ديوان (الناس فى بلادى) عام ١٩٥٧ ، بمثابة إعلان ثورة ، ثورة الشعر الحر على الشعر العمودى ، أو بالأحرى ثورة دعاة التجديد على أنصار القديم ، ولقد نجح صلاح عبد الصبور فى هذا الديوان ، فى إحداث نوع من الهزة فى الشعور والصدمة فى الوجدان ، وفى تغيير بؤرة الحساسية الشعرية لدى متذوقى الشعر ، أولئك الذين أحسوا أن ثمة كلمات جديدة ، ومرئيات مستحدثة ، وإيقاعات وتراكيب لم تألفها الآذان من قبل . وبالتالى أحسوا أن صورة الحياة أو هيكلها بدأ يتمشى مع مضمونها الجديد ، إنه يقول فى قصيدة (الحزن) :

ياصاحبى إنى حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف
ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شاياً فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرتين

ولعل أهم ما حققه صلاح عبد الصبور فى هذا الديوان ، هو الثورة على المصطلح العربى القديم ، وتوسيع رقعة التراث الشعرى وتنويعه ، وتجريد القصيدة من مظهرها الخارجى بحيث لا تنبع وحدتها إلا من داخلها فقط ، أى من تنظيم صورها الموضوعية وقيمها الشعورية ، ثم الاتجاه إلى فهم العمل الفنى على أنه كيان مستقل قائم بذاته ، وفى الوقت ذاته ، نتيجة مباشرة للموقف الاجتماعى والتاريخى الذى يعيشه الفنان ، وأخيراً توجيه القصيدة إلى الفرد حفاظاً على استقلالها ، وبالتالى الاهتمام بالتفاصيل الجزئية سواء فى داخل الذات أو فى الموضوع الخارجى ،

ولكن النفس لا يزال فى حلق الشاعر ، والنظرة الشعرية لا تزال فى عيونه ، وكل ما يتناوله صلاح عبد الصبور سيحيله إلى شعر ، وكأنما يترجم الواقع إلى شعر ويجعل من الشعر أمراً واقعاً ، وهاهو يطلع علينا بديوانه الثانى (أقول لكم) ، ثم ديوانه الثالث (أحلام الفارس القديم) ، وكأنما ليثبت نهائياً وبما لا يدع مجالا للشك أنه دخل مرحلة النضوج الفكرى والفنى ، وأن عمود الشعر الجديد كما قال الدكتور لويس عوض قد أقيم ، وأن أنقاض ذلك المعبد الأثيل الذى انهار بموت شوقى قد أزيلت وارتفع مكانها البناء الجديد .

والواقع أن صلاح عبد الصبور ، وبخاصة فى ديوانه الثالث

(أحلام الفارس القديم) استطاع أن ينتقل من التجربة الخاصة إلى التجربة العامة ، أو بالأحرى من معاناة الذات إلى معاينة الموضوع ، كما استطاع أن ينتقل من جزئيات الوجود إلى كلياته ، ويحدثنا عن الإنسان فى مجموعه ، أو عن الإنسان فى موقفه من الله والعالم .

وهو فى هذا الانتقال إنما يسعى جاهداً إلى التماس طريق الإنسان إلى الخلاص ، وكائناً ما كان رأيه فى أن خلاص الإنسان لا يكون إلا بالموت أو بالحب ، وكائناً ما كان تمزقه بين أن يكون الخلاص بالموت :

« ولننكسر فى كل يوم مرتين
فمرة حين نقابل الضياء
ومرة حين تذوب الشمس فى الغروب
أو أن يكون الخلاص بالحب :
« أعطيك ماأعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة
لا ليس غير انت من يعيدنى للفارس القديم
دون ثمن
دون حساب الربح والخسارة .

كائناً ما كان هذا كله وكثير غيره ، فقد استطاع صلاح

عبد الصبور أن يواجه الوجود بفلسفة إيجابية ، وأن يطرح هذه الفلسفة على ضمير الإنسان .

ولقد تبلورت هذه الفلسفة فى دواوينه اللاحقة (تأملات فى زمن جريح) و (شجر الليل) و (الإبحار فى الذاكرة) ، وفيها جميعاً لا ينقطع النغم الشعرى ، ولا تنفصم الرؤيا الشعرية وكأنها مسالك متعددة أو دروب متنوعة تفضى فى النهاية إلى تجربة واسعة موحدة هى عالم الشاعر . وهى التجربة التى يهبها المعانى والحقائق والقيم من خلال وسائله الاستعارية ، لكى يخلق فى نهاية المطاف عالمه الشعرى الخاص .

وهكذا نرى أنه إذا كان الشعر العظيم كله كما يقول (ستيفن سبندر) فى كتابه « الحياة والشاعر » يتأمل العالم والإنسان وقوانينه وأديانه ، ويتساءل : لماذا ؟ لماذا تجرى الأمور على هذا النحو ، على حين كان من الممكن أن تجرى على نحو آخر » .

فقد ردد شاعرنا صلاح عبد الصبور هذا المعنى فى كتابه (حياتى فى الشعر) عندما قال :

« لست شاعراً حزيناً ولكنى شاعر متألم .. وذلك لأن الكون لا يعجبنى ، ولأنى أحمل بين جوانحى كما قال (شيلىّ) شهوة لإصلاح العالم ، وقد اعترف لنا (شيلى) أنه استقى هذا التعبير النبيل الجميل من أحد الفلاسفة الأسكتلنديين ، ولعل فى ذلك إشارة إلى المعنى الذى سبق أن ألمعت إليه من الصلة بين الدين

والشعر والفلسفة .. إن شهوة إصلاح العالم هى القوة الدافعة فى حياة الفيلسوف والنبى والشاعر ، لأن كلا منهم يرى النقص ، فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه ، بل يجهد فى أن يرى وسيلة لإصلاحه » .

والحق أن شعر صلاح عبد الصبور ، إنما تبرز فيه تلك الشهوة إلى إصلاح العالم والتى يحملها الشاعر بين جوانحه ، ويتمثلها فى بحثه الدائم عن خلاص الإنسان ، ذلك البحث الذى يضع الحب فى مواجهة الموت ، والكلمة فى مواجهة السيف ، والخير فى مواجهة الشر .

وهذا هو طريق الشعر ، بل هو طريق كل شعر عظيم .

ولقد عبر صلاح عبد الصبور عن رأيه فى مستقبل الشعر الحر ، بقوله : « إن صناعة الشعر لمن يجىء بعدنا ستكون أمتع وأروح ، إنما نحن نمهد الطريق ونشيد تراثا » .

ولاشك كما يقول الناقد بدر الديب فى أن المستقبل المتفتح للعالم العربى الآن سيضم الناس فى بلاده فى تراث موحد له مصطلح حديث حى .

ولم تقتصر ريادة الشاعر صلاح عبد الصبور على دواوينه الشعرية الستة ، التى كانت بمثابة الأعمدة الخرسانية فى بناء صرح مدرسة الشعر الحر ، لكنه أثرى المسرح الشعرى المعاصر بعدة مسرحيات شعرية ، تمثل إضافة حقيقية لإنجازات المسرح الشعرى

العربى منذ أرسى أمير الشعراء أحمد شوقى لبناته وأصوله الأولى .

وفى تلك المسرحيات الشعرية الخمسة التى أنشأها صلاح عبد الصبور .. (مأساة الحلاج ، ومسافر ليل ، والأميرة تنتظر ، وليلى والمجنون ، وبعد أن يموت الملك) ، يتجلى النفس الشعرى الأصيل ، والبناء الدرامى المحكم ، والأصالة الفنية المتميزة من خلال استيعاب عميق لتراثنا الشعرى ، وتمثل واع لأصول الفن المسرحى ، مع نزعة واضحة إلى الانفتاح على الثقافة الغربية ، والتغذى بأفضل ما فيها من قيم إنسانية .

ولقد استطاع صلاح عبد الصبور أن يؤكد لنا أن الدراما الشعرية نموذج خاص أعمق من مجرد الأسلوب الشعرى الغنائى ، ومن مجرد الحدث المسرحى المكتوب بأسلوب شعرى . إن الدراما الشعرية لها موضوعها الذى له بدوره منطقة خاصة بين الحلم والواقع ، بين الممكن والمتحقق ، بين الجزئى والكلى .. فى صميم التجربة الإنسانية : فهاهو (الحلاج) أول شهيد للكلمة فى تراثنا العربى ، كما كان (سقراط) أول شهيد للعقل فى تراث الإغريق ، يقول :

« قد خبت إذن ، لكن كلماتى ما خابت
فستأتى أذان تتأمل إذ تسمع
تنحدر منها كلماتى فى القلب

وقلوب تصنع من ألفاظى قدره
وتشد بها عصب الأذرع
ومواكب تمشى نحو النور ، ولا ترجع
إلا أن تسقى بلعاب الشمس
روح الانسان المقهور الموجع »

وإذا كانت المسرحية الشعرية ، أو الدراما الشعرية ، لا ترتفع عن واقع الحياة اليومية إلا بمقدار ما تتكلم عن الأحلام وبلغة الأحلام ، فهى إنما تقدم لنا كذلك الشعر الكامن فى واقع حياتنا اليومية نفسها ، ذلك لأن موضوعها قد يكون هو هذه الحياة اليومية ، ولكنه يستخلص من هذه الحياة اليومية ما لا يستطيع المسرح النثرى أن يستخلصه منها ، إنه يستخلص الروح أو الجوهر أو المعنى الكلى للحياة ، وهذا هو ما فعله صلاح عبد الصبور فى مسرحيته الشعرية والعصرية (ليلى والمجنون) واسمعه يقول على لسان بطله سعيد :

لا أملك أن أتكلم
فلتتكلم عنى الريح
لا يمسكها إلا جدران الكون
لا أملك أن أتكلم
فليتكلم عنى موج البحر

لا يمسكه إلا الموت على حبات الرمل
لا أملك أن أتكلم
فلتتكلم عنى قمم الأشجار
لا يحنى هامتها إلا ميلاد الأثمار
لا أملك أن أتكلم
فليتكلم عنى صمتى المفعم
لا .. لا أملك إلا أن أتكلم
يا أهل مدينتنا
يا أهل مدينتنا
هذا قولى :
انفجروا أو موتوا

على أن الدراما الشعرية ليست هى المسرحية العادية مكتوبة بلغة الشعر بدلا من لغة النثر ، فلو كان الأمر كذلك لتساءلنا : لماذا نكتب بالشعر ما يمكن كتابته بالنثر ؟

إن الشعر فى الدراما الشعرية ليس أسلوباً للتعبير ، وإنما هو جزء أساسى وضرورى فى بنائها الفكرى ، وبنيتها العضوية ، إنه إيقاع الدراما نفسها ، إيقاع الأحداث الدرامية ، وقد نجد هذا الشعر فى بعض المسرحيات النثرية عند (تشيكوف) بوجه خاص ، ولكنه جوهر مسرح لوركاوبول كلوديل وكريستوفر فرأى وت . س .

اليوت ، وشاعرنا صلاح عبد الصبور .

وهذا ما عبر عنه فى مسرحيته (بعد أن يموت الملك) على لسان الشاب ابن العشرين ربيعاً ، الذى لم يصفه بأنه طفل الملك الرائد ، بل طفل النهر الخالد ، والذى جعله يقول ضائقاً بأركان القصر المتهدم ، ورائحة الموت العفنة :

« سأزيل بقايا الماضى .. وأعيد بناء القصر » .

وتلك هى القضية الكبرى فى مسرح صلاح عبد الصبور ، إزالة بقايا الماضى ، وإعادة بناء الكون ، وهى الوجه الآخر لقضيته الشعرية أو ربما الوجه ذاته : شهوة إصلاح العالم .

وإذا كانت هذه القضية قد أخذت فى (مأساة الحلاج) صورة التزام الشاعر بواقع مجتمعه وهمومه ، ومحاولته التوفيق بين القدرة والفكرة .، وحيرته فى الاختيار بين الكلمة وبين السيف : هل يرفع صوته أم يرفع سيفه ؟ ماذا يختار ؟ .

وإذا كانت فى مسرحية (ليلى والمجنون) قد أخذت صورة نعى الشاعر لعصر الكلمات ، وتطلعه إلى عصر الكلمة فيه للسيف :

« يا أيها القادم من بعدى لا تنسى أن تحمل سيفك » .

وإذا كانت فى ثنائيته الدرامية الجميلة والجليلة معاً ، (مسافر ليل ، والأميرة تنتظر) قد أخذت أبعاداً أعمق وأرحب ، وتجسدت فى شكل الصراع بين الخير والشر بمعناها الكلى العام ، فرأيناه فى (مسافر ليل) يصور لنا الشر قاتلا حيث ينتصر الشر على الخير

فإننا نراه فى (الأميرة تنتظر) يصور لنا الشر مقتولا حيث ينتصر الخير على الشر وهى المرة الأولى التى استطاع فيها الشاعر صلاح عبد الصبور أن يتصور أن الخير يمكن أن يصرع الشر ، لأن الخير فى الكون باق ودائم وأصيل ، أما الشر فهو زائل وعارض ودخيل . وكأنما شاء فى مرحلته الأخيرة أن يضيئ أدبه القاتم الحزين ، بوهج الخير وضياء الأمل .

فبعد أن كان الشر يقتل الخير ويسود الظلام ، رأينا الخير يصرع الشر ويعم الضياء ، وبعد أن أعتدنا فى مسرح صلاح عبد الصبور وفى شعره رؤية الخير مقتولا والشر قاتلا على حد تعبير الدكتور لويس عوض ، رأينا الأميرة التى كانت تنتظر ، وهى تفيق من كابوسها المريح ومن حلمها الوردى الجميل ، لكى تتأهب للرحيل وقد أضاء وجهها نور جديد ، وكأنما الأميرة هنا هى الرمز الدال على الحياة ، إنها تهتف فى وصيفاتها : « ومن الواجب أن أخرج فى الصبح إلى الميدان كى يستجلى أتباعى طلعتى النورانية .. فلقد .. استمعنا وتنزهنا وخلعنا عن أنفسنا عبٌ التدبير وهم التفكير وغفونا كالأطفال » .

وهكذا استطاع صلاح عبد الصبور فى آخر أعماله المسرحية أن يحيل شعره الأسود الجميل إلى شعر يشع بالضوء ويتوهج بالضياء ، ويفيض بأعمق وأصدق معانى الخير فأضاف بذلك إلى حب الفن حب الحياة .

هذا هو صلاح عبد الصبور ، الذى ترك بصمات لا تمحى على جبين المسرح الشعرى وعلى ضمير الشعر الحديث ، والذى كانت أعماله جميعاً تأكيداً لموقف الشاعر من واقع مجتمعه وقضايا عصره ، وحواراً أصيلا مع تراث أمته وتراث الإنسانية ، مما حقق له هذه الشخصية الأدبية المتميزة والمتعددة الجوانب كشاعر وكاتب وفنان ، وكان له تأثير واضح على أبناء جيله والأجيال التالية من الأدباء والشعراء ، فمن معطفه الدافىء الحنون خرج شاعر من وراء شاعر وكأنه وادى عبقر الذى يتضوع بمسكه الشعراء

ولكن ماذا بعد صلاح عبد الصبور .. ماذا بعد أن مات الأمير .. إننا إذا استثنينا القلة القليلة الشاعرة ، التى لا يزال فى صدرها النفس الشعرى وفى قلبها النبض الحى ، من أمثال : احمد عبد المعطى حجازى ومحمد إبراهيم أبو سنة ، وفتحى سعيد ، ومهران السيد ، وعفيفى مطر ، ونصار عبد الله ، وكمال عمار ، وبدر توفيق ، وأحمد سويلم ، والشاعرة وفاء وجدى ، لانكاد نجد سوى دندنات واهية ،وأصوات واهنة ، أقرب إلى الشفق الحزين ، وأشبه برجع الصدى مما يدفعنا دفعاً إلى طرح السؤال : هل انتحرت القصيدة العربية بعد أن مات الأمير ، وهل أسدل الستار على المسرح الشعرى ؟

٧ -البكاء بين يدى الشعر الحر

أيها السادة : لم يبق اختيار
سقط المهر من الإعياء
وانحلت سيور العربة
ضاقت الدائرة السوداء حول الرقبة
صدرنا يلمسه السيف ،
وفى الظهر : الجدار

*

تلك كانت كلماته ، ويالها من كلمات ..
كلمات تنز باللوعة والألم ،
كلمات تفطر دموعاً ودماً ،
كلمات تسيل كلعاب الشمس ، وتفيض كجدول من نار ، إنها كلمات الصريع وقد سقط فى حلبة الصراع ، كلمات من صارع وهو يرى قدره ، وهو يعرف مصيره ، ولكنه لا يملك إلا أن يصارع ، فالأعداء يدوسون وجه الحق ، والجبناء يهتكون عرض الحرية ، والأنذال يفقئون عيون البراءة ، والكرامة تفض بكارتها فى وجه العصر .

الدم قبل النوم
نلبسه .. رداء
والدم صار ماء
يراق كل يوم

ومع ذلك ، يموت البطل فى الفراش ، يموت مثلما يموت البعير ، ومابجسمه موضع إلا وفيه طعنة رمح ، إلا وفيه بقية جرح ، يموت (أمل دنقل) وما نامت أعين الجبناء .

ولكن .. هل مت حقاً ياشاعرى الأليم حتى أبكيك بدموع من دم ، أم أنك كنت ولا تزال عراف مدينتنا ، الذى يرى ويحذر ، ينذر ويبشر ، يقول ما يقال وما لا يمكن أن يقال .

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار ، فاتهموا عينيك بالبوار ، وحذرتهم من مسيرة الأشجار ، فسخروا من وهمك الثرثار ، وساءلت وتساءلت :

« ما للجمال مشيها وئيداً ؟ أجندلا يحملن أم حديدا « « فلم يصدق كلماتك أحد ، ورحت تنشد فى حزيران « عيد بأية حال عدت ياعيد ؟» .

وبعد ما بكيت بين يدى زرقاء اليمامة ، وعلقت على ما حدث ، وشاهدت مقتل القمر ، تعلقت عيناك بالعهد الآتى .. ورحت تنادى :

« أبانا الذى فى المباحث ، كيف تموت وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت »

لم تبق لك إلا أحاديث الغرفة المغلقة ، تمضغ فيها حصى الأحزان ، وتلعق فيها دم الحرية ، وتسكب على جدرانها دموع الثورة .

ومن الغرفة المغلقة نقلوك إلى الغرفة رقم ٨ ، تلك التى اقتاتت بأنفاسك الأخيرة ، وليس معك سوى بضعة أوراق ، وكنت قد دونت فى دفتر الاستقبال :

لا تسألى النيل أن يعطى وأن يلدا
لا تسألى .. أبدا
إنى لأفتح عينى « حين أفتحها »
على كثير .. ولكن لا أرى أحدا :

ورأيت فى غرفتك الأخيرة ما لا عين رأت ، رأيت اللباب بلا قشور ، والألوان بلا ظلال ، والأشكال بلا أحجام ، والمعانى بلا ألفاظ ، والزمن بلا تاريخ ، رأيت جوهر الأشياء ، ورثيت العمر الجميل ، وكنت شاهداً على قبر المأساة ، مأساة جيل بأسرة ، أدرك المعنى وأحس المعاناة ، وعاين فردوسه المفقود تسلبه الأيادى ، ولا تجدى فى استعادته الكلمات البائسة ، كلمات الشعراء :
« افتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء ؟ »

إنها مأساة جيل ، ومرثية عصر :

نحن جيل الألم
لم نر القدس إلا تصاوير
لم نتكلم سوى لغة العرب الفاتحين
لم نتسلم سوى راية العرب النازحين
ولم نتعلم سوى أن هذا الرصاص
مفاتيح باب فلسطين

وما كان منك ياشاعر ، وقد قبعت فى الغرفة وحدك إلا أن سودت أوراقك البيضاء ، وكأنما أشعارك شارة الحداد ، علقتها على نعش الحياة وهو يشق طريقه إلى المثوى الأخير :

كان نقاب الأطباء أبيض
لون المعاطف أبيض
تاج الحكيمات أبيض
أردية الراهبات
الملاءات
لون الأسرة
أربطة الشاش والقطن
قرص المنوم
أنبوبة المصل

.. كوب اللبن
كل هذا يشبع بقلبى الوهن
كل هذا البياض يذكرنى بالكفن
فلماذا إذاً مت ؟
يأتى المعزون متشحين
بشارات لون الحداد
هل لأن السواد
هو لون النجاة من الموت
لون التميمة .. ضد الزمن؟

وكان إيمانك بالحياة وأنت على فراش الموت ، وحبك للوجود وأنت على فوهة العدم ، وثقتك فى البعث من جديد وأنت تودع الأحباب ، حبيباً وراء حبيب ، فياله من تناقض خلاق :

واحد من جنودك ياسيدى
خبزه خبز ضق
ماؤه بل ريق
والممات يعينيه كالمولد
هاهو الآن ، لا نهر يغسل فيه الجروح
وينهل من مائه شربة تمسك الروح
لا منزل لا مقام

فعلى الراحلين السلام
والسلام على من أقام

نعم .. لم يكن (أمل دنقل) مجرد شاعر من شعراء جيله ، ولم يكن واحداً من المع شعراء جيله ، بل كان بحق .. شاعر جيله بأسره ، يحمل فى قلبه مأساة الجيل ، وتنبض عروقه بأحاسيس العصر ، وتلتقى فى أشعاره أهم القضايا التى تؤرق وجداننا كله الحرية على المستوى السياسى ، العدالة على المستوى الاجتماعى ، الالتزام على المستوى الأخلاقى ، الإنسان على المستوى الفلسفى العام .

وهذه القضايا جميعاً لا نجدها فى قصيدة بالذات ولا فى ديوان بعينه ولكنها مطروحة فى كل قصائده وكل دواوينه ، لأننا هنا بإزاء شاعر متوحد القضية ، وإن تداخلت جهاتها الأربع ، وحيد الديوان وإن تعددت أسماء دواوينه ، وإذا كان الشاعر هو من يعرف بشعره ، فشعر أمل دنقل هو حياته وهو مأساته ، بل هو مماته الأخير .

والواقع أن الشاعر (أمل دنقل) منذ أن طلع على العالم العربى بجهده الشعرى الأول (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) ، استطاع أن يؤكد شيئاً بعينه ومعنى بالذات ، هو أننا هنا أمام موهبة برعمية آخذة فى التفتح والعطاء ، لا العطاء بمعنى الوفرة الكمية ، ولكنه

العطاء الكيفى الذى يجعل من صاحبه موجة جديدة من موجات الشعر الجديد ، أو أملا جديداً للشعر الجديد .

كما استطاع أن يكشف فى هذا الديوان عن نجم جديد يبزغ ، ولكن من وراء الوجه الآخر للقمر ، أعنى أنه وإن انتمى إلى جيل صلاح عبد الصبور ، فإن تأثره بهذا الشاعر الرائد جاء ضمن تأثره بغيره من الشعراء ، من أمثال : البياتى ، وأدونيس ، وخليل حاوى ، وأنسى الحاج ، وسعدى يوسف ، فضلا عن شعراء الأرض المحتلة من أمثال : محمود درويش ، وسميح القاسم ، وتوفيق زياد ، بحيث يصدر فى النهاية عن حركة الشعر الجديد بوجه عام ، فهو وإن يكن ربيب هذه الحركة ، فإنه وليد ذاته ، ونسيج وحده .

على أنه إذا كان (أمل دنقل) قد جارى غيره من الشعراء المعاصرين فى استخدام رموز أسطورية بعينها ، مثل : سيزيف وسالومى ، وبنيلوب وهانيال ، وأحمس وإيزيس ، وتموز وطروادة ، فضلا عن أسلوب التعبير من خلال شخصيات تاريخية كأبى موسى الأشعرى على المستوى الفكري ، وأبى الطيب المتنبى على المستوى الشعرى ، وصلاح الدين علَى المستوى التاريخى ، فالذى يحسب له حقاً هو أنه استطاع أن يضيف إلى مأثور الرمز الأسطورى رموزاً أخرى جديدة ، أهمها رمز (زرقاء اليمامة) التى استطاع الشاعر أن يتفاعل معها تفاعلا حيا ، وأن يكتشف فيها بعداً رمزياً رائعاً ، فيه عمق المغزى وشمول الدلالة ، وفيه القدرة على الارتفاع من

الجزئى الخاص إلى الكلى العام .

« أيتها العرافة المقدسة
ماذا تفيد الكلمات البائسة
هاأنت يازرقاء
وحيدة .. عمياء
وما تزال أغنيات الحب .. والأضواء
والعربات الفارهات .. والأزياء ..
فأين أخفى وجهى المشوها
كى لا أعكر الصفاء .. الأبلة .. المموها
فى أعين الرجال والنساء ؟

على أن الناظر فى الديوان الثانى (تعليق على ما حدث) ، لا يستطيع أن يتمثله إلا فى ضوء شقيقه الذى سبقه إلى الميلاد ، فثمة متصل شعرى وشعورى واحد يربط ما بين الاثنين ، بحيث لا يجعل منهما وجهين لرؤية واحدة ، ولكنها رؤية واحدة طابعها المواكبة وقوامها الاستمرار .

وعلى ذلك فالديوان الثانى إضافة أو تكملة للديوان الأول ، أو هو كما وصفه الشاعر « تعليق على ما حدث » إذا كان (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) ، هو ما حدث و (لا وقت للبكاء) ، عنوان أهم قصائد الديوان الثانى .. هو التعليق .

ومهما يكن من شيء فإن هذا الديوان لف ودوران فى نفس دائرة الاهتمام ، أو دائرة الطباشير الحزيرانية بوجه عام ، فالجرح هو الجرح .. حرب حزيران ، والهم هو الهم .. العدو الإسرائيلى .. والأمل هو الأمل .. إزالة آثار العدوان ، والخلاص هو الخلاص .. المعركة .

وهكذا تجيء قصيدة (لا وقت للبكاء) ، آخر قصائد الديوان ، وأكثرها عمقاً ونضوجاً ، تجيء كآذان الفجر بعد ليل طويل الظلام :

رأيت فى هتاف شعبى الجريح
رأيت خلف الصورة
وجهك .. يامنصورة
وجه لويس التاسع المأسور فى يدى صبيح
رأيت فى صبيحة الأول من تشرين
جندك .. ياحطين
يكون ،
لا يدرون
أن كل واحد من الماشين
فيه .. صلاح الدين !

وكأنما كانت كلماته هى البشرى أو البشارة بنصر أكتوبر

المجيد ، وكأنما الشعر نبوءة ، ليس لدى كل الشعراء ، ولكن عند شاعر عراف مثل شاعر الزرقاء .

ويجيء ديوانه الثالث (مقتل القمر) ، فتبدو لنا قصائده وكأنها ليست مجرد قطاع طولى أو عرضى للحياة ، بل هى إن صح التعبير لوحة مصغرة للحياة ، فلا نجد فى هذا الديوان هو الآخر ، ذلك الفصل التعسفى بين قصيدة فى الحب ، وأخرى فى الحرب ، وأخيرة فى الموت ، لا نجد شيئاً من هذا فى قصيدة على حدة ، وأنما هذا كله نراه فى القصيدة مرة واحدة فالقصيدة ذات جهات أربع ، الحرية السياسية ، العدالة الاجتماعية ، الالتزام الأخلاقى ، الإنسان أنبل ما فى الوجود ، وأجمل ما صنعته يد الله .

وتفسير ذلك نقدياً أننا هنا بإزاء شاعر لا يصدر عن الحس بمقدار ما يصدر عن الحدس ، ولا يعبر عن تجاربه العاطفية بمقدار ما يعبر عن روءاه الفكرية ، ولا يخوض تجارب الحياة بمقدار ما يتلقى معطيات العالم من حوله ، فيتمثلها فى وجدانه ، ثم يعيد تمثيلها فى لغة شعرية أو شاعرة .

ومن هنا كان شاعرنا الأليم (أمل دنقل) أدونيسى النزعة أكثر من كونه سيابى الاتجاه مع الاحتفاظ بالمسافة بينه وبين كل من هذين الشاعرين .

فاشهد لنا ياقلم
أننا لم ننم

أننا لم نقف بين « لا » و « نعم »
ما أقل الحروف التى يتألف منها ما ضاع من وطن
واسم من مات من أجله
من أخ أو حبيب !

وإذا كانت الحرية والعدالة والالتزام والإنسان ، هى أهم الركائز المحورية التى أدار عليها الشاعر (أمل دنقل) مضامين شعره ، فقد حرص من حيث الأداء على أن تتوكأ مضامينه على التراث لغة ومفردات وأنغاماً وإيقاعاً ، كما حرص فى الوقت ذاته على أن يؤسس هذه المضامين على أقانيم ثلاثة ؛ العصر والبيئة وذاتية الشاعر .

ونظرة ولو عابرة إلى ديوانه الرابع (العهد الآتى) ، ترينا أن شاعرنا الشاب الحديث ، إن هو الا الشاعر العربى القديم ، وقد هجر صحراءه وارتدى أزياء العصر ، فإذا كانت حياته الأولى .. حياة الجرى وراء الكلأ والماء ، قد جعلت من وحدة البيت قوام القصيدة فى شعره ، فإن حياته الجديدة المستقرة فى أحضان المدينة هى التى استلزمت اتخاذ وحدة القصيدة أساساً لها .

وإذا كان صوت الصحراء بما فيه من رتابة وتكرار واهتزاز فوق ظهور الإبل هو الذى استوجب وحدة القافية ، فإن صخب المدينة وإيقاعها السريع المتلاحق هو الذى دعا إلى الاكتفاء بوحدة التفعيلة .

وأخيراً فإذا كان عصرنا الحاضر يؤكد على المدرك البصرى أكثر من تأكيده على المدرك السمعى ، كان لزاماً على الشاعر أن ينتقل من قصيدة المنبر إلى قصيدة المقعد . أعنى من قصيدة التلاوة إلى قصيدة القراءة ، أو من قصيدة الأذن التى تسمع إلى قصيدة العين التى ترى .

وأنا كنت بين الشوارع وحدى !
وبين المصابيح وحدى !
أتصبب بالحزن بين قميصى وجلدى
قطرة .. قطرة كان حبى يموت
وأنا خارج من فراديسه ..
دون ورقة توت !

والذى نراه بشكل صارخ فى قصائد (أمل دنقل) هو الإفادة من فنون التعبير الحديثة ، حيث التقطيع الفجائى بين لقطة وأخرى لسهولة التنقل بين مستويات الزمن المختلفة ، وحيث الاستعانة بأسلوب السيناريو لتغيير الجو الشعرى من حين لآخر ، وحيث استعمال العناوين الفرعية لإعطاء الإحساس بتطور الحدث الشعرى ، هذا فضلا عن استعمال المسافات كرموز ، والنقط كفراغ ، والأقواس كهوامش ، والشرط فى حالة التضمين الشعرى ، والانتقال من أسلوب السرد إلى أسلوب الحوار ..

اللوحة الأولى على الجدار :
ليلى (الدمشقية)
من شرفة (الحمراء) ترنو لمغيب الشمس ،
ترنو للخيوط البرتقالية
وكرمة أندلسية ، وفسقية
وطبقات الصمت والغبار !
نقش
« مولاى ، لا غالب إلا الله »

ومن هنا كان شعر هذا الشاعر مما لا نقرؤه بآذاننا ، ولكننا نسمعه بعيوننا إن صح هذا التعبير .

والذى يعنينا من هذا كله ، هو أن هذه الصفات العصرية هى التى تخلع على الشاعر أصالته الشعرية من ناحية ، وهى التى تقيم الصلة بينه وبين تراثه من ناحية أخرى ، ومن واقع هذه الصلة .. الصلة ما بين الأصالة والمعاصرة ، يستطيع أن يتمثل تراثه لغة ونغماً ومفردات ، وأن يستوعب عصره أحداثاً ورؤى ومرئيات ، وهذا ما يتضح فى استخدام الشاعر للأسطورة ، ولو أنه لا يستخدمها على سبيل الخلق كما فعل أدونيس فى (الفراغ) أو السياب فى (أنشودة المطر) ، ولكن على سبيل المحاكاة .

ربما أحياك يوماً جمع (إيزيس) المقدس .

غير أنا لم نعد ننجب (إيزيس) جديدة
لم نعد نصغى إلى صوت النشيج
ثقلت آذاننا منذ غرقنا فى الضجيج
لم نعد نسمع إلا .. الطلقات
« يفرض الرعب الطمأنينة فى ظل المسدس »

على أن الذى يحسب لشاعرنا الراحل (أمل دنقل) هو أنه استطاع بحق أن يضيف إلى تمثله لتراثه استيعابه لمعطيات عصره ، ومتطلبات البيئة من حوله ، وأن ينتقل من المونولوج الشعرى إلى الديالوج ، بحيث يدمج ذاتيته الخاصة فى موضوعية عصره ، ويجعل من صوته المنفرد بل والمتفرد ، صوتاً واحداً ، بل وحيداً من بين أصوات العصر .

أجل ياشاعر الألم الحزين ، لقد غرقت المدينة ، وفرت العصافير ، و علا الماء ، على درجات البيوت ، والحوانيت ، ومبنى البريد ، والبنوك ، والتماثيل ، والمعابد ، وأجولة القمح ، ومستشفيات الولادة ، وبوابة السجن ، ودار الولاية ، وأروقة الثكنات الحصينة ، ورقد قلبك فوق بقايا المدينة ، بعد أن قال لا للسفينة ، وأحب الوطن .

لقد استهل (أمل دنقل) حياته برمز (زرقاء اليمامة) ، واختتم هذه الحياة برمز (صقر قريش) ، فيالها من حياة .. بدأت

ببكائية ، وانتهت ببكائية ، بدأت بالبشارة وانتهت بالمرارة ، بدأت وانتهت كضوء القمر ، يسيل على وجه الأرض ، ينير ضمير الكلمات ، ويجلو صدأ الألفاظ إلى أن تكسوه سحابة الليل البهيم :

عم صباحًا أيها الصقر المجنح
عم صباحا
سنة تمضى ، واخرى سوف تأتى
فمتى يقبل موتى
قبل أن أصبح - مثل الصقر -
صقراً مستباحا ؟

ويرحل (أمل دنقل) وما قال كل الذى كان يريد ، يرحل تاركاً الساحة لضفادع الشعر الجديد ، للباحثين عن فحيح الأنثى فى المآقى والعيون ، وعن عناوين المراهقات فى الصدور وفى القلوب ، ولكن هل يجدى البكاء بين يدى الشاعر ؟

ألا إنه (لا وقت للبكاء) !

٨ - أدب الجنس الآخر

« حياتى شهر زاد
كحياة باقى الناس كانت
كالفقاعة فى الهواء
حتى حملت معى السلاح
سلاح ثورتنا على الشرق القديم
وهدمت أسوار الحريم .

هذه الأبيات التى تغنى بها الشاعر المعاصر عبد الوهاب البياتى ، محاولا فيها إحياء ذكرى (شهر زاد) ، واتخاذها رمزاً لنهضة المرأة العربية ، وانطلاقها من (عصر الحريم) حيث كانت (تتبرقع) فى بقايا المعنويات القديمة ، شيئاً من الأشياء التى تدخل ضمن عقار الرجل ، إلى (عصر الحرية) ، حيث عادت من جديد باعثة للحياة ، ترافق الرجل زمالة الطريق ، تحمل معه السلاح ، وترفع إلى جواره الغصن الأخضر .

هذه الأبيات إن دلت على معنى ، فعلى صفحة جديدة فتحت فى

ديوان المرأة العربية ، وفتحت معها الطريق واسعًا وممتداً ، كى تحل القيم الاجتماعية الجديدة محل القيم الإقطاعية البائدة ، وكى تمتحن خلقيات الخير والشر .. والفضيلة والرذيلة .. والحلال والحرام ، امتحاناً آخر جديداً فى أتون ثورة اجتماعية عميقة الأثر وبعيدة المدى .

وحقيقة استطاعت المرأة العربية بعد أن انتزعت حقوقها الاجتماعية بأظافرها الطويلة ، أن تبرهن على أهليتها لهذه الحقوق ، وجدارتها بامتلاك ما شغلت من مساحات على خريطة الواقع الاجتماعى ، وأن القضية فى النهاية ، بل ومنذ البداية ليست رجلا وامرأة ، وإنما كائن بشرى قادر أو غير قادر على الحركة والحياة .. وهما معاً جناحا الحرية .

غير أنها إذا كانت قد استطاعت بهذين الجناحين أن تحلق بعيداً فى أرجاء الحياة الاجتماعية ، وما إليها من مجالات التحرير ، فهى لم تحقق مثل هذا التحليق فى سماوات الحياة الأدبية وما إليها من مجالات التعبير ، فلا يزال أدبنا النسائى من شعر ونثر أقل بكثير ، إن فى الكيف أو فى الكم من ذلك الأدب الآخر الذى يكتبه الرجال ، بل لا أغالى إذا قلت إن أدبنا النسائى إذا جعلنا زاوية الرؤية هى العمق فى التعبير والجرأة فى التصوير ، لا يزال إلى حد كبير .. وكبير جدا .. هو الأدب الذى يكتبه الرجال .

ولسنا هنا نضع الأدب النسائى فى مواجهة الأدب الرجالى بمعنى

التفرقة الفنية بين كلا الأدبين ، فكما أن القضية ليست رجلا وامرأة ، وإنما هى كائن بشرى قادر أو غير قادر ، فهى أيضاً ليست أدباً نسائيًّا وأدبًا رجاليا ، وإنما هى فن أدبى جيد أو غير جيد ، فما تكتبه (سيمون دى بوفوار) ، لا يختلف عما يكتبه (جان بول سارتر) ، من حيث هو أدب ، ولا ماكتبته (مى زيادة) مختلف عما كتبه (جبران خليل جبران) من نفس الزاوية ، ونفس الشئ فيما يتعلق بأشعار (سافو) أو روايات (كوليت) أو قصص (فرانسواز ساجان) أو مسرحيات (شيلا ديلانى) ، فكلها منتجات أدبية لا تختلف من حيث هى أدب عما ينتجه الرجال وإن تفاوتت من حيث القيمة بين أديب وأديبة وشاعر وشاعرة .

وصحيح أن ثمة فروقاً (بيولوجية) ، (وفسيولوجية) بين الاثنين ، وأنه إذا كانت الاختلافات القائمة بينهما من حيث الشكل والتكوين الجسمى واضحة ، فهناك اختلافات أكثر دقة من حيث الوظائف (الفسيولوجية) والتفاعـل الكيميائى للسـوائل العضوية ، مما يرجع إلى التركيب الدقيق للخلايا عند كل من الذكر والأنثى ، صحيح هذا ، ولكن الصحيح أيضاً أن أمام كل منهما فرصه المتكافئة لكى يكون كالآخر فى روعة التفكير وبراعة التعبير ، فهذه الفروق لا تعنى الثنائية التقليدية بين (الذكورة) و (الأنوثة) بحيث تصبح كلمة الرجل مرادفة لكلمة الإنسان ، وتظل المرأة هى ذلك (الموجود الآخر) أو (الجنس الثانى) ،

الذى كتب عليه أبد الدهر أن يبقى (أنثى الإنسان) ، فقد انتهت تلك النظرة الرجالى إلى المرأة على أنها ذلك (المخلوق الغريب) المغلف بمعانى السر والسحر ، كما تحطم تمثال (الأنثى الخالدة) الذى صنعه الرجل كى يلجأ إليه كلما عجز عن تفسير سلوك امرأة ، وأصبحت العلاقة بين الرجل والمرأة هى علاقة المساواة فى الحرية وفى استثمار هذه الحرية .

ولكن هذه المساواة لا تعنى بطبيعة الحال إلغاء الفوارق بين الجنسين ، فتلك هى الطبيعة التى لا نملك حيالها شيئاً أى شىء .. ولكن الذى نملكه هو القضاء على تلك المفاهيم المجردة التى اعتاد الرجل أن يلجأ إليها فى تفسيره لسلوك المرأة ، والتى تقتضى من المرأة أيضاً أن تحقق كمال أنوثتها ، لا بالتشبه بالرجل ، ولكن بأن تتحقق ذاتها كامرأة ، فكما أن كمال الرجل فى أن يحقق رجولته ويكون رجلا ، فإن كمال المرأة فى أن تحقق أنوثتها وتكون امرأة .

يقول (سيجموند فرويد) رائد اتجاه التحليل النفسى ، عن الوظيفة الجنسية عند المرأة : « إن تحقيق التوازن لدى المرأة أشق بكثير من تحقيقه لدى الرجل ، وإن أمامها ثلاثة طرق لتحقيق هذا التوازن ، أحدها ، هو الطريق السّوى المؤدى إلى الأنوثة الواضحة ، غير أنه أشقها جميعاً ، وأما الطريقان الثانى والثالث ، ففيهما شذوذ واعوجاج ، فإما تشويه الخلق بتغليب عناصر الرجولة على الأنوثة ، أو كف النشاط الجنسى وكبته وبالتالى فصله عن

الوظيفة التناسلية والاجتماعية .

وهنا ننتقل مباشرة إلى قضية (الأدب النسائى) .. لا بالمعنى الذى يضعه فى مواجهة الأدب الذى يكتبه الرجال ، ولكن بالمعنى الذى يجعل له طابعه الخاص ونكهته المتميزة ، ويجعله عاكساً فى الوقت ذاته ، نفس التميز ولا أقول الامتياز بين الرجل والمرأة ، وبذلك تأخذ القضية شكل المعاناة الأنثوية لموضوعات الأدب والفن ، التى تختلف بالضرورة عن معاناة الرجل عندما يتصدى لنفس الموضوعات ، هذا فضلا عن المعانى الحميمة للمرأة ، اللصيقة بتكوينها الأنثوى ، التى لا يستطيع التعبير عنها سوى المرأة ، وإن عبر عنها الرجل فمن تجريد الخيال ، وليس من واقع المعاناة .

فمن الحقائق التى أثبتها علم النفس أن التوازن (الفسيولوجى) فى المرأة أشد تعقداً وأدق تركيباً وأكثر تعرضاً للتغير والاختلال من التوازن (الفسيولوجى) فى الرجل ، وهذا معناه أن التوازن (السيكولوجى) لدى المرأة أعسر تحقيقاً من التوازن (السيكولوجى) لدى الرجل ، مادمنا نسلم بالارتباط الوثيق بين النفسى والجسمى وتبادل الأثر بين الاثنين .

بهذا المعنى تختلف الأديبة عن الأديب والشاعرة عن الشاعر ، بل ويختلف العطاء الأدبى بين الأديبات أنفسهن باختلاف الصدق الجوانى فى التعبير ، والجرأة البرانية فى التصوير ، أعنى فى التعامل

مع الكلمة والصورة على الورق ، دونما حساسية الخجل والاستحياء ، وهى الحساسية التى تحررت منها الأدبية الأوربية فاكتملت فى أدبها المعاناة الأنثوية وأنثوية التعبير ، وأصبح أدبها مطاولا لأدب الرجل فى (القيمة) مغايراً له فى (النوعية) ، فرواية (سيمون دى بوفوار) مثلا (الماندرين) ، لا تقل قيمة عن رواية (الغثيان) لزوجها (سارتر) ، ولكن (الماندرين) تظل رواية كتبتها امرأة ، وتظل (الغثيان) رواية كتبها رجل .

وما يقال عن هذين العملين يقال مثله عن (انفعالات) (ناتالى ساروت) و (بصاص) (ألان روب جرييه) ، فهما عملان ممتازان من أعمال الموجة الجديدة فى الرواية ، ولكن (الانفعالات) تظل تحمل بصمات الأنثى ، ويظل (البصاص) يحمل بصمات الرجل ، الشىء نفسه يقال عن رواية مثل : (ذات العيون الخضراء) ، (لادنا أوبريان) و (الرجال العجائز) لزميلها (أنجوس ويلسون) ، وهما من أدباء الرواية الإنجليزية الحديثة ، ويقال أيضاً عن مسرحية مثل : (طعم الشهد ، لشيلا ديلانى) و (انظر وراءك فى غضب ، لجون أوزبورن) برغم انتمائهما معاً لتيار الجيل الغاضب فى الأدب والفن والحياة .

فإذا رجعنا إلى أدبنا النسائى لما وجدنا تلك المعاناة الأنثوية ولا ذلك التعبير الأنثوى ، فأغلب ما تكتبه أديباتنا من أدب إنشائى، يجىء على خجل واستحياء شديدين حتى تكاد تنطمس

معالم التجربة الفنية ، فتفقد حرارة العبارة وسخونة المعاناة ، فالأديبة عندنا تفكر ألف مرة ومرة فيما إذا عبرت عن تجربتها الحية وخبرتها الوجودية ولم تحاسب على هذا التعبير ، وفيما إذا روت عن أدق خلجاتها بلا مواربة ولا مواراة ، ولم ينظر إليها بعين الشك والارتياب ، لذلك فهى إما هاربة من أنوثتها ، أو خائفة من تلك الحرية التى تعاطتها من المجتمع ، وليس أدل على هذا كله من اختفاء « أدب الاعترافات » عند المرأة العربية ، وظهوره بشكل واضح بل وفاضح عند المرأة الغربية .

والنتيجة .. النتيجة أن الحياة الإقليمية لهذا الأدب المعبر عن المرأة هى التى اقتحمها الرجل ليسبح فيها سباحته الطويلة ، وليجىء التعبير عن داخل المرأة وخارجها على لسان الأدباء من الرجال ، فما كتبه شاعر تقليدى مثل صالح جودت ، أو شاعر تجديدى مثل نزار قبانى عن المرأة وعلى لسان المرأة ، يفوق فى كمه وكيفه ما نظمته أكثر الشاعرات ، كما أن أكثر الكلمات جرأة فى فض مكنون المرأة والنفاذ إلى ما تحت جلدها ومسامها تلك التى صورتها روايات إحسان عبد القدوس ، وجسدتها مسرحيات رشاد رشدى .

بل وحتى فى مجال الدراسة النظرية ، لا نكاد كتاباً من المرأة عن المرأة تتناول فيه قضيتها سواء فى علاقتها بالرجل أو فى علاقتها بالمجتمع ، فضلا عن علاقتها بذاتها من النواحى (البيولوجية

والسيكلوجية) . وهو ما أفاض فى تناوله عباس محمود العقاد فى أكثر من كتاب ، وأنيس منصور فى أكثر من مقال ، وكلاهما حاول أن يشخص من كل جانب وضع المرأة فى عصرنا الحديث ، فالأنوثة من حيث هى أنوثة ، ليست معبرة عن عواطف المرأة كما يقول العقاد ، ولا هى غلابة تستولى على الشخصية الأخرى التى تقابلها ، بل هى أدنى إلى كتمان العاطفة وإخفائها ، وأدنى إلى تسليم وجودها لمن يستولى عليه من زوج أو حبيب ، ومتى فقدت (الشخصية) صدق التعبير ، وصدق الرغبة فى التوسع والامتداد واشتمال الكائنات كلها ، فالذى يبقى لها من عظمة الشاعرية قليل .

ويستثنى العقاد من عدم إجادة المرأة للشعر ، إجادتها التعبير عن أحزانها شعراً ، فهنا تجود الشاعرية ، ويتألق الشعر الحزين ، أما ماعدا ذلك من أغراض الشعر ، فلم تبدع فيه المرأة ، ولهذا كانت الشاعرة الكبرى التى نبغت فى العربية ، شاعرة باكية راثية ، ألا وهى (الخنساء) التى لم تكن الشواعر المعروفات من الجوارى وغيرهن فى الدولتين العباسية أو الأندلسية الا مقلدات لها ومرددات .

وحتى (سافو) أشعر الشواعر الغزلات ، أبدعت فى شعر الغزل الذى عالجته ، ولكنها لم تكن معبرة عن طبيعة الأنثى .

فإذا طبقنا هذه القاعدة على رائدة الشعر الحديث ، (عائشة

التيمورية) ، لوجدنا أن أصدق شعرها وأجوده هو ما كان فى الرثاء ، وخاصة رثاء ابنتها توحيدة التى ماتت فى ريعان الشباب ، فنظمت فيها قصيدتها الرائية المشهورة ، التى تقول فى مطلعها :

إن سال من غرب العيون بحور فالدهر باغ والزمان غدور

إلى أن تقول :

أماه ! لا تنسى بحق بنوتى قبرى لئلا يحـزن المقبور

أما شعرها فى الغزل ، فكان دون مستوى شعرها فى الرثاء ، ومن يطالع ديوانها (حلية الطراز) ١٩٢٣ ، يجد أن أقل قصائده كما وكيفاً هو ما كان فى هذا الغرض ، وأن الغزل عندها كان يصدر عن صنعة لا عن طبع ، من ذلك قولها :

قـابلت طيفـك ليـلا كـى أعـانقـه
وقمت ألـثم ثـغـراً شيـب بـالعسـل

فـأغمض الـطرف عنى معـرضـاً ونـأى
بجـانب التيـه مُـذْولٍّ عـلى عجـل

فمهجتى أحـرقت من حـر مـا وجـدت
ومـقلتى أغـرقـت فى دمـعـهـا الهـطل

أما شعرها الدينى فلعله كان وسطاً بين شعر الرثاء وشعر الغزل ، وربما كانت قصيدتها الميمية التى عارضت فيها (بردة البوصيرى) ، هى أجوده جميعاً ، وهى القصيدة التى تقول فى مطلعها :

أعن وميض سرى فى حندس الظلم
أم نسمة هاجت الأشواق من (أضم)

فجددت لى عهداً بالغرام مضى
وشاقنى نحو أحبابى (بذى سلم)

وربما استطعنا أن نستثنى من هذا التعميم بعضاً من نسائنا الأدبيات ، مثل (مى زيادة) التى شاءت أن تكتوى بلهيب حياتها ، وأن تجعل من أيامها حزمة حطب يابسة تلقى بها فى أتون التجربة الأدبية . فكان كتابها (ظلمات وأشعة) على سبيل المثال قطعة متوهجة من الأدب النسائى الرفيع ، نابضاً فى كل كلمة .. دافئاً فى كل سطر .. ينضح بأعمق أعماق المرأة ، مما جعل المازنى يصفها بأنها لم تنس فى أثناء كتابتها أنها امرأة . والمرأة إذا كتبت بروح المرأة تكون صادقة الأنوثة غير طائشتها .

وغير (مى زيادة) نستطيع أن نذكر (نازك الملائكة) شاعرة

العراق والعرب جميعاً ، التى أضاءت بشعرها سراديب قلب المرأة ودهاليز روحها ، واستطاعت أن تنعتق من حياء التجربة الذاتية إلى حيوية التعبير على الملأ ، متحدية بذلك بقايا المعنويات القديمة التى جمد عليها المجتمع ، كاشفة عن قدرتها على مواجهة الحياة حتى ولو كانت من خلال (الموقف) الذى يفرضه عليها الرجل .

ونستطيع أن نذكر كذلك شاعرة فلسطين الرائعة والمروعة (فدوى طوقان) التى عبرت بتجربتها الشعرية مخاوف الأنثى ومحاذير المرأة ، وكسحت الألغام المدسوسة فى طريقها نحو التعبير الجرىء عن التجربة الأكثر جرأة ، فكانت صوتاً شعريا ممتازاً ومتميزاً سواء فى التعبير عن ثورة المرأة على حريم ألف ليلة وليلة ، حيث النساء يغطين وجه الرجل بالقبلات ، أو فى التعبير عن الثورة الفلسطينية ضد قتلة الفجر وقراصنة النهار ، وكأنما وسعت من نطاق قضيتها الذاتية إلى القضية الأوسع أفقاً والأرحب مدًى ، دون أن تنسى فى الحالتين أنها امرأة .. امرأة عندما تسكب فى شرايينها قطرات الحب :

قلت : فى عينيك عمق
أنت حلوه
قلتها فى رغبة مهموسة الجرس
فما كنا بخلوه

وبعينيك نداء وبأعماقى نشوه
أى نشوه
أنا أنثى فاغفر للقلب زهوه

وامرأة عندما تشعل فى وقود الثورة الوهج والضياء :
هذه الأرض امرأة
فى الأخاديد وفى الأرحام سر الخصب واحد
قوة السر التى تنبت نخلا وسنابل
تنبت الشعب المقاتل .

وقد نذكر شاعرة ثالثة تتقدم بخطا فسيحة نحو ذاتها ، ونحو أنوثتها ، ونحو كونها امرأة ، حتى يجىء تعبيرها مصفى من شوائب الحساسية الاجتماعية ، معبراً عما فى داخلها من إحساس دفين بعمق الغربة وقلق المعاناة ، وهى وإن بدأت تعبيرها بالشعر الهامس أو المهموس ، فإنها تتطور بهذا التعبير نحو ما يمكن تسميته بالشعر الكاشف أو المكشوف ، الذى يتعرى عما يجثم فوق كل لحظة من لحظات حياتها كما الليل الملىء بالأسرار يجثم فوق صدر المدينة ، فهاهى (ملك عبد العزيز) تقول عن الليل والأحزان فى ديوانها (بحر الصمت) :

ياليل ياليل لماذا الدموع
تصبها ياليل فى قلبى

والشوق ياليل ونار الولوع
تصبها ياليل فى دربى
الكون أغفى والأسى لا ينام
والنجم ثاو تحت ستر الغمام
وفى فؤادى جمرة تلتظى
يعرفها فى حرقة قلبى

ولا ننسى شاعرة رابعة ، هى الشاعرة العراقية (عاتكة الخزرجى) التى جمعت إلى ملكة الشعر ثقافة الشاعرة ، واستطاعت أن تحقق فى شعرها نوعاً من التوازن الرقيق بين أنثوية التعبير ، وعاطفية العبارة ، فكان ديوانها (أنفاس الصباح) ، نسيباً جديداً يهب على القصيدة العربية ، يثريها ويضيف إليها ، ويكسو وجهها بطلاء جميل .

وصحيح أنها كما قال عنها أحد النقاد : « تنظم الشعر كما ينظمه (كلاسيكيو) العصر الجدد » ولكن الصحيح أيضاً أنها كما قال عنها ناقد آخر : « هى من الأدباء الذين يكتبون واقعنا العلمى بأحرف رشيقة من ضياء » . اسمعها تقول فى رقة ونعومة ، رقة الأنثى أو نعومة المرأة :

وغيداء مثل الندى طفلة   تكاد من اللين أن تنكسر
يفوح الصبا ملء أردانها   فتغرى الورى بالرحيق العطر

وتندى من الحسن فى جنة	تكاد عنا قيدها تنكسر
وقد نسج الطهر من حولها	حدوداً فمن رامها مغتدر

وتطالعنا من شاعرات الموجة الجديدة ، (وفاء وجدى) ، شاعرة الأناقة والرشاقة ، التى تميزت بصوتها الشعرى المنفرد ، وأكدت هذا التميز فى ديوان من وراء ديوان ، إلى أن بلغت نضوجها الشعرى فى ديوانها (الحب فى زماننا) حيث الشاعرة الأنثى أو الأنثى الشاعرة ، وإليك هذه الغلالة الحيائية الشفيفة التى تغلف بها (وفاء وجدى) أشعارها ، فإذا وهى تناجى الرجل .. امرأة ، وإذا وهى تهتف باسم الحب عاشقة ، وإذا وهى تتحدث عن المرأة .. أنثى :

أشعر أن العالم يرقد فى كفى
يتراقص ضوءاً فى عينى
يتضوع عطراً من أزهار الحب
* * *
أشعر أنى نسمة صيف تعبر
كل مســاء
فوق حقول الحب الخضراء
تعزف ألحان الحب على أوتار القلب
فلتتكلم أنت

فإنا ضاعت منى الكلمات
ذابت كل الكلمات ببحر الحب
فبأى الكلمات إذن أكتب أشعارى
وإذا ما أرسلت العينان رسالة حب
تهرب كل الكلمات ، فأغمض عينى
أدارى .

ونترك الأدب فى جناحه الشعرى لننتقل إلى جناحه النثرى ، فنجد على جناحه ريشة بيضاء هنا أو هناك ، ولكنها لا تشكل اللون الغالب على جناح النثر العربى فى أدبنا النسائى ، لأنها فى عمومها حالات فردية لا ترتفع إلى أن تكون ظواهر ، ولا تجتمع فيما بينها لتمثل تياراً جارفاً فى بحر أدبنا الحديث .

وقد نستبعد كلا من الكاتبة الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى والكاتبة الأستاذة الدكتورة بنت الشاطئ، على اعتبار أن كلا منهما أقرب إلى الباحث الناقد منهما إلى الأديب المبدع، فليس النثر رواية أو قصة قصيرة هو مجالها الخلاق، وإن أسهمت كل منهما فى هذا المجال، وإنما الساحة التى رفرفت فيها أعلامهما هى البحث الأكاديمى والنقد الأدبى والكتابة فى القضايا العامة.

على أننا نستطيع أن نتوقف عند أديبة مثل (كوليت سهيل)، كان لها فضل الإسهام الواضح فى رسم خطوط الأدب النسائى فى

الرواية العربية الحديثة، وفضل المشاركة فى تمزيق الأقنعة الكثيرة التى تتقنع بها عادة أديبات هذا العصر، ففى رواياتها الثلاث: (أيام معه) و (ليلة واحدة) و (أنا والمدى)، نشعر بأنين الأنثى وأوجاع المرأة، نشعر بعذابات الحب الذى لا يشفى غليله سوى الاحتراق المشترك، نشعر بالشمس عندما تنطفئ فى العينين، والقمر عندما يفيض فى النهدين، والحب عندما يتحول إلى صدفة تتشرنق فى محارتها المرأة، والعشق عندما يصبح وشمًا فريدًا ليس يمحى من فوق لحم الأيام.

لقد استطاعت الأديبة السورية (كوليت سهيل) أن تعبر عما بداخل أحشاء المرأة لأنها امرأة، وأن تترجم ما بداخل صدر الرجل وذلك أيضًا لأنها امرأة، وأن تعمل على تحطيم حدود الكلمة وقيود العبارة، لكى تكتب بذلك الأسلوب القافز الذى ينتقل من الكلمة المعنى .. إلى الكلمة الصورة .. إلى الكلمة الموسيقى، لا بقصد مخاطبة العقل المنطقى، ولكن بهدف إثارة الوجدان الانفعالى، حتى أن بعض عباراتها تجى غامضة المعنى، وأحيانًا بلا معنى على الإطلاق، اسمعها تقول على باب مجموعتها (أنا والمدى) حتى من كلمة الإهداء:

« إليه .. إلى الذى عانق المدى، ثم ألقاه عند حدود بيتى الصغير .. ليجده فى عينى .. إليه أهدى هذا الأنا .. ومداه ».

على أننا نجد فى خط مواز لهذه الأديبة من حيث تعميق خطوط

الأدب النسائى فى شرقنا المحافظ ، وإن يكن فى عكس الاتجاه من حيث طريقة التفكير وأسلوب التعبير ، الأديبة المثقفة والمتحررة معًا الدكتورة لطيفة الزيات، التى استطاعت بقصتها الأولى والأخيرة - حتى الآن - أن تشق مجرى جادًا وجديدًا للتعبير الأنثوى عن تحديات الرجل والمجتمع ، وعن موقفها الاحتجاجى الذى تعلنه على لسان بطلتها بكل شجاعة وصراحة ، وبكل إصرار والتزام ، فهى ترفض الرجل عندما يكون رمزًا للسيطرة ، وترفض المرأة كذلك عندما تكون صورة للخضوع والاستسلام ، ولكنها فى نفس الوقت ترفض أن تكون رجلا ، وتكره أن تنظر إلى المرأة على أنها « شىء » أى شىء .

ولطيفة الزيات لا تسكب هذه المضامين على الورق ، بقصد التعبير من أجل التعبير ، ولكنها تصبها فى قالب التحليل الروائى المترابط الأحداث ، المتبلور الشخصيات ، المكثف الألفاظ إلى الحد الذى يجعل من عملها رواية محكمة الصنع .

ولا نكاد نغادر باب لطيفة الزيات المفتوح ، حتى تستوقفنا قصص الأديبة المنفردة بطريقتها فى التفكير والمنفردة أيضًا بأسلوبها فى التعبير ، نوال السعداوى صاحبة الفكرة الجريئة والذكية التى تغمدها فى صدر الرجل ، وصاحبة العبارة الحادة والنافذة التى تصوبها فى عين المجتمع ، فهى لا تخجل من التعبير عن شهقة الجنس ، وعطشة الكبت ، وظمأة الحرمان ، بل لا تتورع عن

التبشير بما يمكن أن نسميه عبادة الجنس، لأنه إذا كانت الحرية هى خبز الغجر، فهى لا تبالى بأن تكون غجرية، وبأن يكون الحب عندها هو الخبز والحرية.

وهى فى روايتها الناضجة (الغائب) وفى مجموعتها الأكثر نضوجًا (الخيط والجدار)، تعلن عن صرختها فى وجه القوالب المألوفة فى التعبير، فهى لا تعول كثيرًا على السرد الوافى، أو الحبكة المحكمة، أو الحوار المصنوع، وتحاول الاقتراب من الموجة الجديدة فى الرواية، التى تسمى أحيانًا باللاَّرواية.

وقد لا نتوقف عند الأديبة اللبنانية التى توقفت عن العطاء الأدبى والفنى وهى (ليلى بعلبكى) بعد ما أحدثته من زوبعة فى دنيا التعبير بالمرأة عن المرأة، وذلك فى أعمالها التى كانت تبشر بعطاء وفير، وهى (أنا أحيا) ثم (الآلهة الممسوخة) وأخيرًا (سفينة حنان إلى القمر)، حتى لقد كانت تشكل انتفاضة فى جوف الأدب النسائى، وعاصفة على ضمير المجتمع، جعلت منها فى فترة وجيزة وجهًا عربيًّا آخر للكاتبة الفرنسية الشهيرة (فرنسواز ساجان)، لقد استطاعت (ليلى بعلبكى) برواياتها وقصصها القصيرة، أن تدخل معركة المرأة ضد الرجل، أو المعركة التى تسميها بمعركة الممثل الذى يظهر على خشبة المسرح لكى يقول : لا

إنها تستسلم لأنوثتها، ولكنها تعترض فى نفس الوقت على معنى الأنوثة عند الرجل، فهى تقضم أظافرها، وتعض شفتيها، ولكنها

تقف مرفوعة الرأس أمام الرجل ، وإذا توارت عنه ، فإنها تنطوى على ضعفها ، وعلى دموعها ، وعلى دمائها التى تغلى بالغيظ والسخط .

أقول قد لا نتوقف عند (ليلى بعلبكى) لنضطر إلى الوقوف طويلا وعريضًا وعميقًا عند أديبة أخرى تجمعت فيها كل المواصفات التى تجعل منها بصدق وعمق أروع تعبير عن الأدب النسائى الحديث ، وأبلغ نموذج لأديبات هذا العصر .

لقد استطاعت بمجموعاتها القصصية .. الواحدة وراء الأخرى .. (لا بحر فى بيروت) .. (عيناك قدرى) ، (ليل الغرباء) ، (رحيل المرافىء القديمة) وأخيرًا كتابها الجديد .. (حب) ، أن تفرض نفسها على لوحة أدبنا العربى المعاصر ، وأن تشكل بكتاباتها طرقات عنيفة على باب الأدب العالمى .. وأن تحقق ذلك التوازن الرقيق بين الأنثى والمرأة ، وذلك المزج الصعب بين الأصالة والمعاصرة .

وعندما تقول (غادة السمان) فى كتابها الأخير ، (حب) ، « لن أقضى بقية أيامى أحل ألغاز كلماتها المتقاطعة ، ولن أجوس فوقها بشفتى ، ولن أغسلها بدموعى ، علنى أعثر على الكلمة المفتاح .. صرت أعرف الكلمة المفتاح . إنها الكلمة نفسها رجل » .

فهى لا تفض بكارة العلاقة بين الرجل والمرأة فحسب ، وإنما تفتح باب الأدب النسائى فى لساننا العربى ، وتدخل منه لكى تخرج

فورًا كمن تدق بكلتا يديها على باب الأدب العالمى ، ولكن (غادة السمان) وحدها حكاية ، حكاية ملؤها الصخب والعنف .. تحكيها امرأة .. أو حزمة من انفعالات تسمى امرأة .. كل سطر من سطورها بل كل كلمة من كلماتها تقول شيئًا ليس أى شىء .. ولكن كل شىء .. نعم كل شىء .

ولا يمكننا بحال من الأحوال أن ننسى الأديبة الصادقة التعبير البسيطة التصوير ، التى تنضح قصصها بعطر المرأة ، وأجمل ما فى الأنثى ، والتى لا يمكننا أن نقرأ قصة من قصصها ، وخاصة فى مجموعتها القصصية (ثم تعود الموجة) ، دون أن نهتف بصوت عال هذه قصة امرأة !

« والتقت عيناها بعينيه ، وقرأ كل منهما فى نظرات الآخر الحديث الذى يعملان بكل قوتيهما للبوح به ، والذى يسعيان بكل قوتيهما لإسكاته .

فأين هى الحياة ؟ وأين هم صناعها ؟ ومظاهر الربيع ؟ وضربنا ، كم طال ؟ وكم صمد ؟ ومتى سنعاوده لأجل عودة الربيع وعودة الحياة ؟ »

لقد كانت قصص (ديزى الأمير) فى مجموعتها الأولى (البلد البعيد الذى أحب) قصصًا للقلوب ، فاستطاعت أن تجعلها فى مجموعتها الثانية (ثم تعود الموجة) ، قصصًا للقلوب والعيون

جميعًا ، وهكذا صارت كلماتها ، وعباراتها كصوت فيروز .. شئ من الغيب يحب .

ولا ننسى كذلك الأديبة القاصة زينب صادق ، باعتبارها واحدة من ألمع أديبات الموجة الجديدة فى الأدب النسائى ، وأكثرهن وفرة فى العطاء ، لقد استطاعت فى قصصها الكثيرة أن تبلور المفهوم الأكثر نضوجًا لعلاقة الحب بين الرجل والمرأة ، وكيف أن ممارسة الحب ليست صلاة ، كما أنها ليست خطيئة ، ولكنها علاقة تبادل وتكامل ، أو هى علاقة علو وعلاء ، علو الرجل على الذكر ، وعلو المرأة على الأنثى ، ليصل الإنسان منا إلى الإنسان .

وهكذا سألت إحدى شخصياتها ، سألت رجلها وهو يضمها لأخذ الدفء من صدرها : « ما هو أجمل شىء فى الحياة ؟ فكانت إجابته ببساطة (الحياة) .

وأخيرًا لا يمكننا إلا أن نقف وقفة ولو قصيرة عند الأديبة الصاعدة والواعدة ، عائشة أبو النور ، صاحبة الكلمة الدافئة ، والصورة الجذابة ، التى تميزت قصصها بما يمكن وصفه بأدب البوح العاطفى ، حيث البوح لا الفحيح ، والتعبير من الداخل ، بكل ما ينطوى عليه من طراوة وضراوة ، أو كما تقول فى إحدى قصص مجموعتها : « ربما تفهم يوما » .

« أنا وأنت وحدنا .. والشط المهجور والموج والمطر والصبا والجمال والحب ملكنا ، ولا نستطيع أن نخترق المانع الجلدى ليمتزج

بعضنا ببعض إلى الأبد .. إلى الأبد ».

أما روايتها (مسافر فى دمى) ، التى استهلتها بقولها : « لم يكن حلمًا إذن ، لم يكن مجرد خيال إبداع .. لقد كنت دومًا تعيش .. تتنفس .. تنبض .. تتقلب .. كجنين فى أحشائى ، أحسه ولا آراه ».

فقد كانت هذه الرواية كما قال عنها أديبنا الكبير توفيق الحكيم : « مؤلفة هذه الرواية لا تسير بالقارئ فى طريق واضح المعالم . إنما هى تقفز به كالعصفور .. فالعصفور لا يسير بل يقفز . وبعبارة أخرى . فإن أسلوب النثر القصصى إذا كان هو المشى ، فإن أسلوب هذه الرواية القصيرة هو القفز .. فعباراتها فراشات تقفز فوق زهور ».

وبعد ..

فإنه فيما عدا هؤلاء ممن ذكرنا من شاعرات وأديبات .. تُرى أين أدبنا النسائى ؟ أم ترانا نكتفى بأن يكتبه الرجال ؟

٩ – شكسبير .. من المسرح إلى السينما

على نهر أفون المنساب بين المروج، حيث تقع مدينة (سترا تفورد) عند منعطف مجراه، وحيث ترى على ضفة النهر كنيسة من الطراز القوطى الجميل، بالقرب منها حديقة فسيحة غناء، تتناثر حولها بضعة بيوت من عصر اليصابات بذوقها الفنى الرفيع، فى هذه الضاحية من العالم ولد الشاعر العظيم (وليم شكسبير)، وفى كنيستها القوطية عُمِّد، وفى ريفها الجميل نشأ وتربى، وفى حديقتها الفسيحة كان يقضى أماسيه، وفى ذات المدينة أسلم الروح، فى نفس اليوم الذى شهد مولده، الثالث والعشرين من إبريل، وله من العمر اثنان وخمسون عامًا، وكان قد أعد قبيل وفاته أبياتًا من الشعر، أوصى بكتابتها على ضريحه، يذكر فيها بحرمة عظام

الموتى، ويدعو بالبركة لمن يصونها، وباللعنة على من يحركها من مكانها يقول فيها :

بالله يا صاحبى، أستحلفك   ألا تـزيـح عنى التـــراب

« بارك الله فيمن يصون هذه العظام ولعنته على كل من يزحزح رفاتى »

ذلك هو شاعر الدنيا : (وليم شكسبير) الذى لم يكن رجلا بالمعنى العادى لهذه الكلمة ، وإنما كان عالمًا بأسره، بل كان ظاهرة من أندر ظواهر الوجود. وما يفعله العالم المتحضر فى الاحتفال بذكراه عامًا وراء عام، ليس أكثر من الوفاء لهذه الذكرى.

والواقع أن تراث الدراما الشيكسبيرية، برغم ما بلغته الدراسة من تعدد وتنوع مازال منفصلا عن وجداننا الحاضر، ومازلنا محرومين من أن نعيشه ونعايشه، ونتحد به فى حركتنا الدرامية .. فهو جزء فقط من مناهج الدراسة المعهدية أو الأكاديمية دون أن يكون وقودًا حيًا فى معركتنا الفنية الراهنة من أجل (تأصيل) الدراما فى أرض خلت من كل سابقة لهذا الفن المجيد، ومن أجل (تعصيرها) كذلك، وعيًا بينابيعها العميقة، وإحاطة بتراثها العريق، واستمرارًا بها فى فننا الحاضر، على ضوء خبراتنا الإنسانية والوطنية الجديدة.

وما أكثر المحاولات التى قامت عن سوء فهم، أو عن سوء قصد، أو عنهما معًا، لكى تحول بيننا وبين هذا التراث، إما

بتشكيكنا فى قدرتنا على تمثيله واستيعابه وطرحه على جمهورنا العريض، أو بحرماننا من ثمرة الجهود التى تبذل لتطويره وتمصيره والنظر إليه من أكثر من زاوية .

فالمسرحيات الشكسبيرية لم تعد أسيرة خشبة المسرح، بل تحررت من هذا الأسر لتنطلق إلى شاشات السينما وكاميرات التليفزيون، وإلى خيوط فن العرائس، فضلا عن فنون الأوبرا.

وإذا كانت السينما ومن بعدها التليفزيون أكثر من غيرها من المواصلات الفنية الحديثة قد اهتمت بأعمال شيكسبير، فلأنها تتمدد على أكبر مساحة من الجمهور، وتخاطب أكثر من جنس من أجناس البشر، إلى جانب ما تتمتع به من ممكنات (تكنولوجية) هائلة تساعدها على (التصور) و (التصوير)، وعلى تقديم دراما شيكسبير فى صورة أرحب أفقًا وأبعد مدى.

وإذا كان الاعتراف الأكاديمى (لشكسبير) السينمائى والتليفزيونى، لم يحدث إلا منذ وقت قريب، لأن شيكسبير المسرحى هو الذى ظل سائدًا، فإن الأفلام السينمائية المقامة على دراماته قد أصبحت الآن جزءًا من الدراسة الأكاديمية المتخصصة، سواء فيما يتعلق بحرفية الفن السينمائى أو بتاريخ هذا الفن أو باختلاف مدارسه تبعًا لاختلاف رؤيته فى أوربا الغربية والشرقية وأمريكا وأستراليا واليابان.

فمن النقاد من يرى أن السينما وبالتالى التليفزيون، يجب أن

يقتصرا على تسجيل المسرحية الشيكسبيرية بدون تغيير أو تفسير، وخاصة فيما يتعلق بالأبعاد اللغوية لشعر شيكسبير، ومنهم من يرى أن أعمال شكسبير يجب أن تستجيب، عندما تتحول إلى الشاشة الكبيرة أو الصغيرة لمقتضيات اللغة السينمائية مع الالتزام بالملامح الأساسية للنص الشيكسبيرى، ومنهم من يرى أن الفيلم الممتاز المأخوذ عن شيكسبير، هو الذى يستطيع استخلاص مفاهيم عصرية تعبر عن الإحساس بنبض العصر، وتترجم ما فى أعماق النفس البشرية، وتتلاءم مع طبيعة الفن السينمائى الحديث.

أما لماذا شيكسبير بالذات ؟

فهذا ما يجيب عليه (سير لورانس أوليفييه)، أمير الدراما الشيكسبيرية فى المسرح والسينما والتليفزيون بقوله : « لو أن السينما وجدت فى عام ١٥٥٩، لكان شيكسبير أعظم مؤلف سينمائى فى عصره، وأنه ليمكن القول بأن أعماله كتبت خصيصًا للسينما، وبالذات عندما اهتم بتقطيع المواقف وتوزيعها على عدة مناظر، بعد أن ضاق صدره بحدود المسرح التى لا تسمح بإبراز كل المواقف التى تضمنتها دراماته ».

ويعد (روجر مانفيل) واحدًا من أشهر الباحثين فى السينما الشيكسبيرية، وله فيها محاضرات كثيرة ألقاها فى أثناء إدارته لأكاديمية السينما البريطانية، ورياسته لقسم تاريخ السينما بمعهد لندن السينمائى، وتحريره لجريدة جماعة فنون السينما والتليفزيون.

وقد صدر له كتاب على درجة كبيرة من الأهمية، سواء بالنسبة إلى الدراما الشيكسبيرية بعامة، أو بالنسبة إلى تحويل مسرحيات شيكسبير إلى أفلام سينمائية ذلك هو كتاب (شيكسبير والسينما)، الذى يعد أول كتاب من نوعه وفى مستواه يتناول الأفلام الرئيسية التى أعدت عن مسرحيات شيكسبير طوال الفترة الممتدة من ظهور السينما الناطقة حتى الآن.

وهى الفترة التى تغطى محاولات الإعداد الأولى التى قام بها (دوجلاس فربانكس، ومارى بيكفورد) فى فيلم (ترويض النمرة)، (ورينهارت ديترل) فى فيلم « حلم ليلة صيف » حتى المحاولات الرائدة التى قام بها (لورانس أوليفييه) باعتباره أفضل من استوعب العقد الشيكسبيرية وأوجد لها حلولا سواء على خشبة المسرح أو على شاشة السينما، ثم المحاولات الناجحة والأكثر حداثة، التى تمثلت فى إنجازات كل من (سيرجى يونكفيتش)، وجريجورى كوزينتسيف) فى الاتحاد السوفييتى، (وأكيرا كوراساوا) فى اليابان، (وبيتر بروك) فى بريطانيا، (وأورسون ويلز) فى إسبانيا، (وكلود شابرول) فى فرنسا، (وليونارد برنستين) فى الولايات المتحدة.

ويذهب (روجر مانفيل) مؤلف هذا الكتاب إلى أن عدد الأفلام الشيكسبيرية التى أنتجت خلال هذه الفترة تتجاوز الخمسين فيلمًا، وإن أكثرها أهمية هو ما أنتج فى اليابان والاتحاد السوفييتى،

ولو أنه يعتبر أفلام (لورنس أوليفييه) الشيكسبيرية التى أنتجت فى الأربعينات هى أولى الأفلام التى كشفت عن الإمكانيات الحقيقية التى تتمتع بها الدراما الشيكسبيرية فوق الشاشة، وليس أدل على ذلك من أنه عندما أخرج فيلمه (هنرى الخامس) عام ١٩٤٠ دارت معارك عنيفة بين النقاد، وسرعان ما تطورت هذه المعارك لتصبح ثورة فكرية تمثل مفاهيم جديدة بشأن التصوير السينمائى للمسرحيات.

على أن (روجر مانفيل) يعود فيرجع قلة عدد الأفلام الشيكسبيرية إلى التكاليف الهائلة التى يقتضيها الإنتاج الضخم الذى تتطلبه أفلام شيكسبير من ناحية، ويلبى من ناحية أخرى حاجة الجمهور، ولو أن هذا الاتجاه قد تغير فى السنوات العشر الأخيرة ، مع ازدياد حاجة التليفزيون إلى أفلام شيكسبيرية من نوع آخر، نوع أكثر عصرية ، وأشد تعبيرًا عن حساسية العصر، وعلى ذلك يمكننا أن نتوقع ازدياد عدد الأفلام الشيكسبيرية فى المستقبل.

والذى يؤكد هذا التوقع، اتجاه بعض المخرجين المرموقين إلى الاقتصار على تيمات بعينها فى مسرحيات شيكسبير، يستخرجون منها دلالات حديثة أو إسقاطات معاصرة، تكون أكثر ملاءمة للفترة الزمنية التى يعيشونها، وللشاشة التى يعرضون عليها ، من هؤلاء مثلا (أرنست لوبيتش) فى فيلم (نحيا أو نموت) المأخوذ عن

مسرحية (هاملت) والذى عرض عام ١٩٤١ ، (وأندريه كايات) فى فيلم (عشاق فيرونا) المأخوذ عن مسرحية (السيدان من فيرونا) ، والمعروض عام ١٩٤٨ ، و (بيتر أوستينوف) فى فيلم(رومانوف وجولييت) ، المأخوذ عن مسرحية (روميو وجولييت) ، والمعروض عام ١٩٦٠ ، (وجورج كيوكور) الذى جسد شخصية (عطيل) فى فيلم (حياة مزدوجة) عام ١٩٤٧ ، وكل من (ليونارد برنستين ، وآرثر لورانس ، فى الفيلم الموسيقى (قصة الحى الغربى) ، المأخوذ عن مسرحية (روميو وجولييت) عام ١٩٦١ ، ثم (كلود شابرول) فى فيلم (أوفيليا) عام ١٩٦٢ .

هذا فضلا عن فيلم (جو ماكبث) للمخرج الأمريكى (كين هيوز) ، فى عام ١٩٥٦ وفيلم (الملاعين) للمخرج الإيطالى (لوكنيو فيسكونتى) فى عام ١٩٦٩ ، وكلاهما مأخوذ من مسرحية (ماكبث) الشهيرة .

وإذا كانت هذه الأمثلة فى رأى (روجر مانفيل) قد ابتعدت قليلا أو كثيرا عن روح .. (شيكسبير) ، فهى لا تشكل خيانة شيكسبيرية بمقدار ما تبعث (شيكسبير) حيًّا فى كل اتجاه ، ذلك لأن شخصيات (شيكسبير) ليست مجرد شخصيات ذات ملامح تاريخية ، ولكنها فى المقام الأول شخصيات ذات أبعاد إنسانية .. توجد بمزاياها وعيوبها فى كل مكان وفى كل عصر .

وربما كانت رؤية أكيرا كيروساوا ، لشيكسبير من خلال

مسرحيته (ماكبث) التى أخرجها فى فيلم (عرش الدم) هى أجدر هذه المحاولات بالاعتبار لأنها أروع الإعدادات السينمائية وأكثرها اقترابًا من روح (شيكسبير).

أما رؤية (رومان بولانسكى) لنفس المسرحية، التى قدمها فى فيلم يحمل نفس العنوان (ماكبث) فهى وإن كانت أقل إبهارًا، فإنها ليست أقل وفاءً للمضمون الشيكسبيرى.

وهنا يدخل الأداء التمثيلى عنصرًا أساسيًّا من عناصر العرض السينمائى، وهو الاداء الذى برع فيه (جون فيتش) فى دور (ماكبث)، (وفرانشيسكا إنيس) فى دور (ليدى ماكبث)، ولما كان الأداء التمثيلى بعدًا مؤثرًا فى بلورة الدراما الشيكسبيرية على الشاشة، والاقتراب بالإعداد السينمائى من الأصل المسرحى، دون أن يكون الأداء السينمائى مسرحيًّا بالضرورة، كان لابد فى رأى (روجر مانفيل) من الإشادة بإخراج (شارلتون هستون) لفيلم (أنطونيو وكليوباترا).

وكذلك إخراج (مايكل بدويل) لفيلم (العاصفة) الذى تقاسم بطولته (جيمس ماسون ومأيا فاراو)، هذا بالإضافة إلى أداء (سيرجى بوندرشاك) لدور (عطيل)، فى الفيلم الذى أخرجه الروسى (سيرجى يونكفيتش)، وأداء (مارلون براندو) لدور أنطونيو فى الفيلم الذى أخرجه (جوزيف مانكفيتش) وأداء (اليزابيث تايلور) لدور (كاتارينا) فى فيلم (ترويض النمرة)،

الذى أخرجه الإيطالى (فرانكو زينيريللى).

على أن هذا كله لا يرقى إلى المستوى الإعجازى الذى بلغه ثلاثة بالذات، برع كل منهم فى إحياء دور بعينه من أدوار (شيكسبير)، أحدهم (لورانس أوليفييه) فى دور (هاملت)، والآخر (أورسون ويلز) فى دور (فولستاف)، والأخير (بول سكوفيلد) فى دور (الملك لير).

والذى ساعد هؤلاء على تمثيل أدوار (شيكسبير) وتمثلها، لا مجرد هضم الدراما الشيكسبيرية واستيعابها، ولا مجرد الإحساس بالدور ومعايشته، ولكن لأن كلا منهم وجد ذاته فى الدور، وفى الوقت نفسه وجد دوره فى العمل ككل، فلم يؤدوا كلمات، وإنما أدوا عبارات، ولم يجسدوا مشاهد ولكن مجموعة من الأفكار الإنسانية.

وهذه المهمة تتطلب من الممثل درجة عالية من النضج الفنى، إذ عليه أن يتعلم لا الإحساس بالزمن الفنى فحسب، بل والسيطرة عليه أيضًا، لأن هذا (التمبو) أو الإيقاع هو روح العمل الفنى.. هو النغمية بلا نغم أو الموسيقية بدون موسيقى.

وإذا كانت الخطابية مرفوضة فى الأداء المسرحى، فهى مرفوضة أكثر فى الأداء السينمائى الذى لا يعتمد على الرنين قدر اعتماده على الإيقاع، ولا يتطلب الأداء داخل الموقف ولكن الأداء من خلال الصورة، ولا يحتاج إلى انتفاضات الجسم قدر احتياجه

لتعبيرات الوجه، فالعينان أكثر أهمية من اليدين، والشفتان أشد ضرورة من الرجلين.

وهنا يدخل التكنيك السينمائى عاملا حاسمًا فى طرح الدراما الشيكسبيرية فوق الشاشة ومن خلال الصورة، فلابد من التحكم فى هذا التكنيك والسيطرة عليه، بحيث يصبح فى يد المخرج كما الموسيقى فى يد الشاعر.

أما المعانى الأساسية فى الدراما الشيكسبيرية والدرجة التى يمكن أن تصل بها إلى الجمهور، فتلك مسألة لها أهميتها الخاصة، وقد استطاع كل من (كوزينتشيف، وكيروساوا) أن يجدا لها حلا بالاستعاضة عن الصور المرئية فى التكنيك السينمائى بالصور الشعرية المستوحاة من جو الشعر.

وبصرف النظر عن جدية المحاولة التى أقدم عليها الفنان التشكيلى الراحل (جيرى ترانكا) فى تناول مسرحية (حلم ليلة صيف) برؤية عرائسية، وتقديمها فى فيلم سينمائى عام ١٩٥٩ بصرف النظر عن إحياء هذا التفسير لمسرحية (شيكسبير) فهى فى رأى (روجر مانفيل) فانتازيا سينمائية رائعة، سواء من حيث تصميم الديكور أو من حيث تطويع التكنيك وهما الجناحان الرئيسيان اللذان يحلق بهما خيال الجمهور.

والواقع أننا عندما نفكر فى (حلم ليلة صيف)، سوف تثار فى نفوسنا تلك الصور الخيالية التى لا يمكن لغير فن العرائس أن

يجسدها، حيث تصبح المعانى والكلمات والأفكار حقائق ملموسة، وكيف لا، وفن العرائس هو تعبير تشكيلى يخدم فكرة تعبر عن أحاسيس عن طريق الحدث.

ولقد كان (شيكسبير) نفسه يرى فى فن العرائس وسيلة كغيرها من وسائل التعبير .. الهامة، وهو ما نلمسه فى عبارة وردت على لسان أميرة (هاملت) عندما كان يشرح (لأوفيليا) المسرحية التى تمثل أمامها، فقالت تشكره: « إنك أعظم شأنًا من فرقة بأكملها يا مولاى »، فرد عليها (هاملت): « بل إننى أستطيع أن أؤدى ما يحدث بينك وبين حبيبك لو أننى أوتيت عروستين تلعبان معًا ».

لذلك كان لمسرحيات (شيكسبير) (حلم ليلة صيف والعاصفة، وزوجات وندسور المرحات) التى قدمت على مسارح العرائس فى أوربا، وقع السحر على المشاهدين، وكان وقعها أكبر على مشاهدى السينما والتليفزيون عندما نقلت لهم هذه المسرحيات.

والذى يهمنا من هذا كله .. هنا والآن هو كيف يمكن التحكم فى تكنيك السينما على نحو يجعل عرض مسرحيات (شيكسبير) على الشاشة بدلا من المسرح، أكثر جاذبية وأقوى تأثيرًا فى وجدان الجمهور.

ومهما يكن من تعدد رؤى الإعداد السينمائى بالنسبة لمسرحيات (شيكسبير)، فالمهم فيها جميعًا هو الحرص على تهيئة شاعرية

الجو الشيكسبيرى، ودينامية الحدث الدرامى ، وشمولية المغزى الإنسانى، والمؤلف يشيد كثيرًا بالمخرج اليابانى (كيروساوا) فى فيلمه (قلعة بيت العنكبوت) ففى الوقت الذى جرؤ فيه على استبعاد كل ما فى مسرحية (ماكبث) من شعر درامى، فضلا عن تغييره لمسرح الأحداث ، إلا أنه نجح نجاحًا باهرًا فى استحضار طقس المسرحية الشيكسبيرية بكل صورها الشعرية، وإعادة خلق حدثها الرئيسى داخل إطار التراث اليابانى.

ولما كان (شيكسبير) كاتبًا مسرحيًّا يتصف بالدينامية لا بالاستاتيكية التى يمكن أن يوصف بها كاتب مسرحى آخر مثل (كورنى)، فإن السينما على أى مستوى من مستوياتها تستطيع بأكثر من وسيلة ومن خلال الوسط الدينامى المرن الذى توفره الكاميرا، أن تعكس المناخ والحدث الدرامى الشيكسبيرى مع الحفاظ على التمبو أو الإيقاع العام.

وهذا ما حققه (فيسكونتى) الإيطالى فى فيلمه (الملاعين)، الذى يعد نموذجًا متكاملا للفيلم العصرى المأخوذ عن مسرحية (لشيكسبير)، فالسيناريو استوعب مأساة ماكبث كل الاستيعاب، والحدث والشخصية لم يهتم بهما إلا بمقدار احتياجه لهما لكى يبرزان تجربة إنسانية يعقد خلالها مقارنة بين فترة بزوغ النازية الألمانية فى بداية الثلاثينيات ، وبين المجتمع الرأسمالى الحديث الذى يسيطر عليه أباطرة صناعة الأسلحة وأدوات الحرب.

(وفيسكونتى) الذى دخل السينما من باب المسرح ، وكان قد عرف على خشبته الأداء الفنى المعبر وقيمة النص المسرحى ، حاول أن يمزج فى (الملاعين) بين الواقعية والتقليدية ، أو بالأحرى حاول أن يقدم الواقعية التى يمكن أن تفسر تفسيرًا رمزيًّا ، ولذلك أنتج منهجًا فكريًّا فى الإخراج ، أقام فيه الفيلم على الإيقاع المأساوى ، الذى يرتكز على حركة الممثلين ، وتتابع المواقف ، وتباين طبيعة العلاقات بين أفراد العائلة المتصارعة مما يتمشى مع إيقاع الفيلم ، ويؤدى تلقائيًّا إلى الاقتصاد فى استعمال المونتاج .

وربما أظهر تكنيك السينما المعاصرة ، كما فى أفلام (برجمان ، وأنطونيونى) مثلا أن الرؤية الدينامية ليست هى الإطار السينمائى الوحيد والمشروع ، وأن الرؤية النافذة للشخصية ، القادرة على أن تؤثر فى الحواس والمشاعر تأثيرًا قويًّا ، من خلال التركيز على التقطيع وعلى حركة الكاميرا الصغيرة ، يمكن أن تشكل أسلوبًا سينمائيًّا مغايرًا قادرًا على تحقيق الإشباع الفنى الكامل .

ولكن هذا الأسلوب إذا كان جائزًا فى بعض الأعمال التى تنطوى على درجة عالية من الحساسية والشاعرية فى نقل المعانى والكلمات كما فى ترجمة (باسترناك) مثلا فإن من العسير استخدامه فى كل أنوع الإعداد السينمائى لمسرحية (شيكسبير) .

وعلى أية حال ، فإن اكتشاف معنى جديد للأعمال الراسخة فى عصرنا الحاضر ، فضلا عن التجارب الجديدة فى عرض هذه

الأعمال سواء على خشبة المسرح أو السينما أو التليفزيون، هو الأسلوب الذى ينبغى أن يتم به تناول أعمال (شكسبير).

وقد نتفق أو لا نتفق مع (أورسون ويلز) فى تفسيره لمسرحية (ماكبث) ومع (بيتر هول) فى تصوره لمسرحية (حلم ليلة صيف)، ولكن النتيجة واحدة، وهى البحث عن معنى جديد، فمن واقع أسلوب التجديد، يمكن إيجاد معان جديدة للكلمات المألوفة، ويمكن إضافة أبعاد أخرى من الشعور والتفكير لتفسيراتنا لمسرحيات (شيكسبير).

والسينما باعتبارها مجالا فنيًّا جديدًا لعرض هذه المسرحيات، تستطيع أن تساعد على اكتشاف ما لايزال مخبوءًا فى كتابات (شيكسبير)، وتستطيع أن تعمل على توسيع رقعة ما نعلمه بمعرفة ما لا نزال نجهله حتى الآن.. هذا بالإضافة إلى توجيه اهتمام الملايين من البشر نحو هذه المسرحيات عبر جهازى السينما والتليفزيون، وهى المسرحيات التى لا يصل تقديمها فوق المسرح إلا للقلة القليلة أو الكثرة النادرة.

هذه مجرد إشارة صغيرة للكتاب الكبير، الذى يعد حدثًا هامًّا فى مجال الإعداد السينمائى، وخاصة فيما يتعلق بمسرحيات (شيكسبير)، ولكن الإشارة لا تزال صغيرة والكتاب لا يزال كبيرًا، والمسرح عندنا لا يزال لعبة فى أيدى من لا يعرفون ولا تزال السينما سلعة فى أيدى من يجهلون !

١٠ - عالم المسرح العجيب

« كان غرض المسرح فى الماضى ، ولايزال غرضه فى الوقت الحاضر ، أن يكون مرآة للطبيعة فيظهر الفضيلة على صورتها ، ويكشف الرذيلة على حقيقتها ، ويجلو لأهل العصر المجتمع الذى يعيشون فيه ، يجلوه فى ظاهره وباطنه ، فى شكله وجوهره » .

(هاملت - شكسبير)

هذه الكلمات التى ألقاها (شيكسبير) على لسان أميره (هاملت) .. وهو واقف بين المثلين يلقى إليهم بنصائحه فى فن التمثيل ، وكيف ينبغى على الممثل أن يوفق الحدث مع الحدث ، وأن يبذل كل جهده لكى لا ينتهك حرمة الطبيعة ، فلا يعبر تعبيرًا ضعيفًا أو مبالغًا فيه لأن كل ضعف أو مبالغة تحيد عن هدف المسرح ، ولا يشق الهواء بذراعيه ، لأن حركاته يجب أن تكون معتدلة ويجب أن يظهر وسط الشلال أو العاصفة ، أو ما يسميه (هاملت) دوامة العاطفة وكأنه السحر .

أما ممثلو الأدوار الكوميدية ، فينصحهم بألا يضيفوا شيئًا إلى النص ، وألا يبدأ بعضهم فى الضحك من تلقاء نفسه ، لكى يضحك

عددًا من المتفرجين السخفاء، فى اللحظة التى ينبغى أن يلفت النظر فيها إلى نقطة أساسية فى المسرحية، لأن هذا الممثل الكوميدى مهما أضحك المتفرج الجاهل، فسوف يصدم بالتأكيد المتفرج الذكى الذى يؤكد (هاملت) لممثليه أن نقده، له وزن يفوق صالة كاملة امتلأت بجمهور من جهلة المتفرجين.

هذه الكلمات التى ألقاها (هاملت - شكسبير)، لا تعبر فحسب عن المسرحية التى كان يعرفها، وعن المسرح الذى كانت تحيا عليه هذه المسرحية، ولكنها تعبر عن الحاجة الدائمة إلى تقليد الحياة البشرية، والفعل الإنسانى تقليدًا مباشرًا له دلالته فى كل العصور، من حيث هو مرآة للطبيعة، وصورة للمجتمع.

بهذا المعنى كان المسرح فى الغرب القديم، اليونان والرومان، وفى الشرق العتيق.. الصين واليابان، وفى عصر النهضة والعصر الحديث، ولم يبتعد عن جوهر هذا المعنى فى العصر الحاضر، ذلك لأن الأحداث التى وقعت فى مجال المسرح لم تخضع للمصادفة، وإنما هى نتيجة طبيعية ومنطقية لا تدين بظهورها ولا بالشكل الذى اتخذته للصراع الناشىء أصلا فى داخل الأبنية الاجتماعية والثقافية لكل عصر من العصور.

ولم يكتف المسرح طوال هذه العصور بالتأثير فى المتفرج تأثيرًا فنيًّا بحتًا أى تأثيرًا جماليًّا، مصبوغًا إلى حد كبير بالنزعة إلى العاطفة، وإنما كانت رسالته بشكل أو بآخر، ومع تفاوت فى النسب

واختلاف فى المقادير، هى التدخل بطريقة إيجابية فى مجرى الأحداث، والكشف عن التاريخ فى مجراه وفى تطوره، واستخلاص نتائج ذات قيمة إيجابية فى هذه الأحداث، يكون لها تأثير فى الوقت الحاضر.

من هنا لم يكن المسرح فقط مرآة العصر، بل كان كذلك وسيلة من وسائل تغييره، لأن الكاتب المسرحى العظيم مع التأكيد على صفة (العظيم) هذه لم يكن أبدًا تلك الظاهرة النصف تراجيدية والنصف كوميدية التى تحيا على هامش العالم، وإنما كان بشكل أو بآخر شاهدًا على عصره، شاهد نفى أو شاهد إثبات لا يهم، وإنما المهم هو أنه لا يستطيع أن يحيا على الهامش، ولا يستطيع أن يغمض عينيه، ويسد أذنيه، ويغلق مسام جلده أمام القضايا المطروحة، حتى لو لم تمس الجمهور مباشرة.

وإلا أين هو ذلك الكاتب المسرحى العظيم الذى يسمح لنفسه بإنكار حياة الناس الجالسين فى المسرح، ويقدم لهم وهو راض عن نفسه، أشياء مجردة، وأداء تشكيليًّا، ووحوشًا انبثقت من خياله.

إن الشعب كما يقول الشاعر المسرحى الإسبانى العظيم لوركا، الذى لا يساعد مسرحه ولا يشجعه شعب محتضر إن لم يكن قد مات، وكذلك المسرح الذى لا يحس بنبض الشعب الاجتماعى والتاريخى وقضية هذا الشعب، واللون الأصلى لأفقه وفكره، مثل

هذا المسرح لا يستحق هذا الاسم، وأولى به أن يسمى ملهى ليلى أو كباريه.

هذا المعنى أو بالأصح هذا التأثير الإيجابى المتبادل بين المسرح وجمهوره هو الركيزة المحورية التى تدور عليها فصول هذا الكتاب (عالم المسرح العجيب) الذى صدر حديثاً للكاتب والروائى والمسرحى البريطانى الشهير (ج . ب . بريستلى)، والذى يحتوى على سبعة فصول، يسأل فى أولها عن المسرح .. ما هو ؟

ولا يكتفى فى الإجابة على هذا السؤال بالتعريف المكتوب أو المنطوق لكلمة، (دراما) وكيف أن معناها فى اللغة اليونانية (الفعل)، ولكنه يوسع من معناها بحيث يتضمن المشاركة الخلاقة للكاتب الدرامى فى الفن المسرحى وكل ما له علاقة بالمسرح مثل أداء الممثل وحرفةالمخرج .

وعلى ذلك فإن الدراما والمسرح شيئان ينبغى أن يكونا شيئاً واحداً، ووحدتهما هى واجب كل فنان مسرحى يدرك رسالته حقا، وهى التأثير الإيجابى فى وجدان الجمهور، فشغف الجمهور الفطرى باللون والحركة، وغبطة الممثل وتمجيده عند أداء دوره، وحرفة مصمم الديكور فى خلق الخداع البصرى، وأنغام الموسيقىَ وإيقاع الرقص وتشكيلات الإضاءة، هذه جميعاً تعنى الشكل الفنى الذى نعرفه باسم المسرح، ولا نعرفه فقط باسم الدراما .

وهذا معناه بعبارة أخرى جديدة أن الدراما كما يقول الباحث

الشهير (أشلى ديوكس) ليست تصويراً للفعل فحسب ، وإنما هى الفعل نفسه الذى يتضمن كل ما له صلة بما يجرى فوق المسرح .

وفى الفصل الثانى يتكلم (ج . ب . بريستلى) عن السحر وعلاقته بنشأة التراجيديا أو المأساة ، والسحر هنا ليس المقصود به الشعوذة والشبشبة والتحكم فى المطر والرياح والزواج والإنجاب ، والمال والجاه بتسخير قوى الطبيعة ، وإنما معناه الطقوس والشعائر الدينية التى كانت تقدم فى الاحتفال بأعياد (ديونيزوس) إله الخمر والإخصاب عند اليونان ، وكيف إن هذه الشعائر الدينية كانت فى الوقت ذاته شعائر مسرحية بكل ما تنطوى عليه من إيقاع الأناشيد وأنواع الرقص وحركات التطهر التى تشيد بسيرة (ديونيزوس) فى احتفالات تتناسب مع طبيعة عبادته المشبوبة بالعاطفة ، الجياشة بالانفعال والوجدان .

وما لبث الفعل الدرامى الذى بدأ مع الرقص والإنشاد ، أن ارتد إلى داخل النفس الإنسانية ليعبر عنه شعراء اليونان العظام (أسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوربيدس) أولئك الذين جمعوا بين مجد (السلبية) الذى أضاءه (أوديب) ، ومجد (الايجابية) الذى تألق حول (برومثيوس) سارق نار المعرفة من فوق جبل الأوليب لكى يضعها بين يدى الإنسان .

وإلى هذه الشعائر الدينية نفسها يرجع الأصل فى فن التمثيل ، فقد كان الممثل فى تلك العصور ، إما مغنياً أو راقصاً يشترك فى

أعياد (ديونيزوس) ، ثم بدأ يستخدم القناع والملابس عندما جاء الوقت الذى استلزم قيامه بتمثيل الشخصيات التى رسمها شعراء اليونان ، وساعد ابتكار الأقنعة من القماش المصبوغ بالألوان ، ساعد الممثل فى إخفاء شخصيته فى أثناء أدائه للشخصية الدرامية ، واقتصر عدد الممثلين فى عصر (سوفوكليس) على ثلاثة لأداء كل شخصيات الدراما ، ولذلك كانوا يغيرون الملابس والأقنعة فى اثناء الفترات التى تتخلل أناشيد الكورس ، و اصطلحوا على الاكتفاء بتغيير لون الشعر وتعديل الملامح المرسومة على القناع عند تمييز النماذج المختلفة للشخصية ، وروعى فى إعداد أقنعة الكوميديا أن تساير الطبيعة المرحة للفعل الدرامى ، وقد تنوعت هذه الأقنعة كما فى كوميديات (اريستوفان) .

وكانت مجموعة الكورس تلبس فى الغالب أقنعة أو تتنكر فى ثياب حيوان ، تظهر كأنها طيور أو خيول أو ضفادع ، وكانت الشخصيات التى تظهر فى صورة الحيوان تكثر فى الفرقة ، وكان الممثلون الرئيسيون يلبسون لباساً هزلياً خشناً فالملابس مسرفة فى الضيق عند الأفخاذ ، والصدرة قد حشيت حشواً مبالغا فيه ، وفوقها عطاف قصير قلما يصل إلى وسط لا وجود له .

ولكن كان يوجد دائماً تحت هذه الملابس العجيبة ، ووراء هذا اللهو الجامح ، إدراك لغرض جوهرى وهام .

وفى الفصل الثالث يتكلم (بريستلى) عن الأسطورة فى

علاقتها بالمسرح وكيف أن .. الأسطورة كانت أصلا من أصول الدراما ، لا عند شعراء اليونان فحسب ، ولا عند من تلاهم من شعراء الرومان كذلك ، (ميناندر ، وبلاوتوس ، وتيرانس ، وسنيكا) ، ولكن عند الشعراء فى عصر النهضة من (شكسبير) على إحدى ضفتى بحر المانش إلى (راسين) على الضفة الأخرى .

ولذلك فهو يشير إلى الأصل الأسطورى ، لأروع أعمال الإنجليزى (شكسبير) .. (ماكبث ، هاملت ، عطيل ، الملك لير) ، وإلى الأصل الأسطورى لأروع أعمال الفرنسى (راسين) . بيرنيس ، فيدر ، أندروماك ، فيجينى) ، هذا فضلا من الشاعر الأسبانى العظيم (سرفانتيس) ، صاحب الأسطورة الشهيرة (دون كيشوت) .

وليس معنى هذا إن الشاعر التراجيدى هو صانع الأسطورة أو هو والدها ، وإنما الصحيح أنه وليد هذه الأسطورة ، فأسطورة (أوديب) .. النبيل الحزين الذى قادته أخطاؤه فى طريق الألم والشقاء إلى إشراق مروع ، اتخذت شكلها عبر الأجيال قبل أن تذكر فى دراما (سوفوكليس) ، وكذلك الحال فى سائر الأساطير الأخرى التى استوحاها كتاب المسرح .

أما الفصل الرابع من هذا الكتاب فعنوانه (من ڤينيسيا إلى ڤيمار) ، وكان الأولى به أن يسمى (من ڤيردى إلى فاجنر) ، فهو يتناول تطور فن الدراما إلى ما يعرف بفن الأوبرا وبالذات

عند هذين العملاقين .. (فيردى) شاعر الموسيقى الذى أضفى اللمسة الرومانسية على أوبراته الشهيرة ، (ريجوليتو ، تروبادور ، ترافياتا ، عايدة) ، (وفاجنر) .. فيلسوف الموسيقى الذى أدخل الدراما فى أوبراته وأخضع موسيقاها لروح الشعر ، وقدم منها ما بعد تراثاً بشرياً ، لوهنجرين ، فان هويزر ، تريستان وإيزولدة ، الهولندى الطائر .

ولا يعنينا فى هذا الفصل ما يؤكده المؤلف من تطور فى الأوبرا عن ثيمة الدراما ، باعتباره رواية تمثيلية لموضوع يقوم على إظهار فكرة أساسية عن طريق التصويتات الإلهية والانسانية ، ولا ما يؤكده من ظهور هذا الفن لأول مرة فى إيطاليا فى القرن السادس عشر ، ثم انتقاله إلى بقية الدول الأوربية إلى أن بلغ قمته فى ألمانيا ، وإنما الذى يعنينا هو ما يؤكده من أنه ما لم تشترك عناصر الالحان والنغم والإيقاعات وترتيب المناظر والتشكيلات التعبيرية جميعاً لربط فصول الرواية ربطاً لحنيا محكماً مع التمثيل فإن نجاح الأوبرا يصبح بعيد المنال ، وعلى ذلك فالأوبرا هى ما يطلق على الدراما الموسيقية الشعرية التى تجمع بين التمثيل والإخراج والباليه ، والتى يصاحب فيها الأوركسترا الغناء منذ البداية حتى النهاية ، وتتضمن ألحاناً فردية وثنائية وجماعية ، وتعتمد على فخامة الديكور ، وجمال الرقص ، وروعة الإضاءة فضلا عن عذوبة الإيقاع .

أما الفصل الخامس فعن (المسارح الشرقية) ، ويقصد بها المؤلف المسرح الشرقى القديم ، وبخاصة الهند والصين واليابان ، ففى الهند تطور المسرح من الطقوس الدينية إلى الدراما المدنية ، وظهر المسرح الهندوسى الذى قدم للعالم مسرحيتين هندوسيتين على جانب كبير من الأهمية هما مسرحية (شاكنتار) للكاتب المسرحى (كاليداما) ومسرحية (عربة الصلصال الصغيرة) المنسوبة إلى الملك شودراكا .

وفى اليابان تطور المسرح من المسرحيات الشعائرية إلى المسرحيات الدرامية حتى عرفت المسرحية التى يطلقون عليها كلمة (نو) والتى تقتصر على الطبقات الأرستقراطية فى مقابل مسرحيات (الكابوكى) التى تعد مسرحيات شعبية .

وفى الصين كان تطور المسرح من الرقصات الرمزية المعروفة من أقدم عصور التاريخ ، إلى المسرح كما هو معروف الآن ، وكانت بداية هذا التطور فى عصر الإمبراطور (بنج هوانج) الذى أنشأ أول فرقة مسرحية فى بستان قصره ، أطلق عليها اسم أعضاء وشباب حديقة الكمثرى .

والطريف فى هذا الفصل هو أن (بريستلى) يرجع نظرية (التطهير) التى قال بها أرسطو والتى اعتبرها غاية الدراما ، على أساس إن التراجيديا تثير انفعالىْ الخوف والشفقة ، وهذا النوع من التطهير هو مداواة الشر بمثله ، فى حين تثير الكوميديا انفعالىْ

السرور والمرح ، وفى هذا نوع من التطهير أيضاً ، هو مداواة الشر بضده ، يرجع هذه النظرية إلى ملاحظته لتأثير بعض الأناشيد الدينية والرقصات الشعائرية وحلقات الزار على نوع من الوجد أو الجذب أو الحماس الدينى الذى يكثر وجوده فى الشرق .

وأما الفصل السادس قبل الأخير فعن الرومانسية والواقعية فى المسرح أو بالأصح عن تطور هذا الفن فى القرن التاسع عشر وطوالع القرن العشرين ، فالإنسان الرومانسى الذى كان كائناً متميزاً عن سائر المخلوقات ، ينظر إلى الكون من خلال ذاته ، باعتباره مركزاً لكل ما فى الكون من ظواهر ، لم يعد كذلك فى الواقعية التى نظرت إليه على أنه كائن كبقية الكائنات الأخرى ، يخضع للكشف والتجريب ، باعتباره نتاجاً لعاملين أساسين هما :الوراثة والبيئة .

ولا يعنى هذا التقليل من قيمة الإنسان ، طالما إن هدف الواقعية هو الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار ، باعتبار أن هذا الوعى أرقى أشكال الحرية ، وأن يكون الإنسان واقعياً ، لا يعنى على الإطلاق نسخ صورة من الواقع بل هو المشاركة فى البناء الخلاق للعالم ، أو بالأحرى لعالم لا نقول إنه خلق وانتهى ، ولكنه لا يزال فى طور التكوين .

وهكذا أفسحت مسرحيات مثل (فاوست ، لجوته) و (وليم تل ، لشيلر) فى .. ألمانيا ومسرحيات أخرى مثل (هرنانى ،

لفيكتور هوجو) و (غادة الكاميليا ، لدوماس الابن) فى فرنسا أفسحت الطريق لمسرحيات مثل (بيت الدمية ، للنرويجى هنريك أبسن) ، و (بستان الكرز ، للروسى انطون تشيكوف) ، (وجونو والطاووس ، للإيرلندى شين أوكيزى) و (موت بائع متجول ، للأمريكى آرثر ميلر) .

وأخيراً يجىء الفصل السابع والأخير من هذا الكتاب بعنوان (أفكار وتجارب) ليعرض للاتجاهات الجديدة فى المسرح العالمى المعاصر ، تلك التى فجرها فى أمريكا (تنيسى وليامز ، وادوارد ألبى) ، وفى إنجلترا (جون أوزبورن ، وبيتر شافر) ، وفى فرنسا (صمويل بيكيت ويوجين يونسكو) .

ولا يقف المؤلف عند استعراض تيارات الفكر المسرحى مثل مسرح العبث ومسرح القسوة ومسرح الغضب ، والمسرح الحى والمسرح الفقير ومسرح الجريدة الحية ، فضلا عن مسرح الكباريه السياسى ، ولكنه يشير كذلك إلى الثورة التجديدية التى لحقت بالمعمار المسرحى أو العمارة المسرحية ، التى تأثرت بشكل صارخ بحركات التجريد فى الفن التشكيلى الحديث .

وربما كان أهم ما فى هذا الفصل وبالتالى فى الكتاب كله ، هو تحديد (بريستلى) لكيف العلاقة بين فن المسرح باعتباره (أبو الفنون) ، وبين إشعاعات هذا الفن فى الراديو والسينما و التليفزيون ، فهذه جميعاً فنون مستحدثة ، من ضلع المسرح خرجت

ومن خلال نظريته العامة كتبت لها الحياة .

وليس صحيحاً فى رأى (بريستلى) ما يتصوره البعض من أن مثل هذه الفنون ، قادرة على أن تحل محل المسرح فى يوم من الأيام . فالمسرح هو القادر باستمرار على أن يمدها بأسباب جديدة للحياة . وفى الوقت الذى يؤكد فيه المسرح قدرته يوماً وراء يوم على أنه إنما يمنح الطبيعة البشرية طعام الآلهة ، يمنحها اللحم والدم وماء الحياة، يمنحها كل ما هو حى فوق المسرح، وهو مالا يستطيع أن يقدر عليه شريط التسجيل ولا تقدر عليه كاميرا التصوير .

إننا فى المسرح نشاهد فكراً يحيا وحياة تتحرك ، نشاهد شعراً يقترب من الواقع وواقعاً يحاول أن يصير شعراً ، ونحن نستعذب هذا الإيهام الواعى ، أو الوعى الذى يرضى بالإيهام من أجل العلو على المدرك الحسى ، والعلو على القياس المنطقى ، والدخول فى لا معقولية الخلق ولا إرادية الإبداع . فى ذلك البرزخ القائم بين الواقع والفن .

إن بانوراما التاريخ البشرى قد سجلها لنا المسرح عبر العصور ، فرأينا كيف اختلفت المسارح الغربية الحديثة عن تلك المسارح التى عرفها اليونان والرومان ، وتلك التى عرفتها الصين واليابان ، ورأينا أيضاً كيف تلقى العالم الحديث عن العالم القديم وما أفاده حاضر الغرب من تراث الشرق ، إنه عالم المسرح .... وياله من عالم عجيب ؟

١١ - فن الإلقاء التمثيلى

توفى الفنان الكبير عبد الوارث عسر بعد أن أثرى الحياة المسرحية والفنية بعديد من الأعمال العظيمة ، ويعد عبد الوارث عسر صاحب مدرسة فنية متميزة فى الأداء التمثيلى .

مثل العديد من الأعمال المسرحية والسينمائية والتليفزيونية ، وعمل أستاذاً للإلقاء فى المعهد العالى للفنون المسرحية ، وألف كتاب (فن الإلقاء) الذى يعد الوحيد من نوعه فى العالم العربى .

ومنذ بدأ يتخذ من هذا الفن مهنة ، ومنذ وقف على المسرح لأول مرة فى هيئة كومبارس يمثل دورقسيس إسبانى يقف وراء الكاردينال رئيس محكمة التفتيش فى مسرحية (الساحرة) فى فرقة جورج أبيض ، وكان ذلك فى أواخر عام ١٩١٧ على مسرح برينتانيا الذى تقع فى مكانه اليوم سينما كايرو .

منذ ذلك التاريخ وشيخ ممثلينا المعاصرين .. الفنان عبد الوارث عسر ، يشعر بالحاجة الشديدة إلى كتاب عن (فن الالقاء) يحتوى كل ما يتعلق بهذا الفن الرفيع من فنون التعبير .

وكان أن عاهد فناننا الكبير نفسه على أن يقوم بهذا العمل ،

منطلقاً من الشعور الحاد بمسيس الحاجة إليه مزوداً بالبحث والاطلاع مستزيداً من الممارسة والتطبيق ، مستوعباً كل الاستيعاب خبرته الطويلة والعريضة والعميقة فى الأداء التمثيلى .. فى الجهات الأربع .. المسرح والسينما والإذاعة والتليفزيون ، حتى استطاع أن يخلص من هذا كله بهذا الكتاب الجميل والجليل معاً (فن الإلقاء) الذى تزدان به مكتبتنا الفنية العربية الآن .

وهو الكتاب الذى استهله مؤلفه بالآية القرآنية الكريمة : ﴿ وعلم آدم الأسماء كلها ﴾ واعتمد فى شرحها على ما يقوله المفسرون من أن الله سبحانه وتعالى خلق آدم مستعدا لإدراك أنواع المدركات من المعقولات والمحسوسات والمتخيلات والموهومات ، وألهمه معرفة ذوات الأشياء وخواصها وأسمائها ، وبمعرفة ذوات الأشياء وخواصها كانت المعانى وبمعرفة أسمائها كانت الكلمات .

وتأسيساً على ذلك يقول فناننا الكبير فى تعريف (فن الإلقاء) ؛ « وكذلك كانت عناية الإنسان بالكلمات ومعانيها طبيعة أصيلة فى خلقه ، وإنما يتميز الإنسان عن سائر الحيوان بأنه ناطق ، وكذلك نستطيع أن نقول إن فن الإلقاء .. هو فن النطق بالكلام على صورة توضح ألفاظه ومعانيه » .

أما توضيح اللفظ فهو يتأتى عند الأستاذ عبد الوارث عسر ؛ بدراسة الحروف الأبجدية فى مخارجها وصفاتها وكل ما يتعلق بها لتخرج من الفم سليمة كاملة لا يلتبس منها حرف بحرف ، وبذلك

لا تلتبس الكلمات ، ولا تخفى معانيها .

وأما توضيح المعنى فهو يتأتى عنده بدراسة الصوت الإنسانى فى معادنه وطبقاته دراسة موسيقية ، للدارس أن ينغمه بما يناسب المعانى فتبدو واضحة جلية جميلة الوقع على آذان السامعين .

وانتقالا من التنظير إلى التطبيق ، يفرد صاحب هذا الكتاب الباب الثانى كله لما سماه (قواعد النطق) ويحتوى فصلين : أحدهما عن مخارج الحروف وصفاتها ، والآخر عن (التركيز والسكتتات والتمبو) ، وهى القواعد التى عرفها ببعض التصرف ولكن دونما إخلال بالأصل ، وأعنى بالأصل ذلك العلم الجديد الذى استنبطه علماء العرب فى الصدر الأول من الإسلام ، والذى تناول الحروف الأبجدية فحدد مخارجها وصفاتها الملازمة لها ، كما كان ينطقها العرب ، وكما نزل بها القرآن الكريم ، حتى تبقى لغتنا العربية سليمة كاملة من انحرافات النطق التى أصابتها بحكم اختلاط العرب بالشعوب المختلفة الذين دخلوا الإسلام أو أدخلوا فيه ، وحتى يظل القرآن الكريم يقرأ بلحون العرب وأصواتها كما أوصى الرسول عليه الصلاة والسلام .

قواعد النطق هذه أو هذا العلم الجديد كما يقول المؤلف ، هو الذى أتاح لنا بعد ألف وأربعمائة سنة تقريباً ، أن ننطق العربية كما كان ينطق بها العرب الذين عاشوا قبل هذه القرون الأربعة عشر ، وأصبح الممثل العربى فى هذا العصر ، إذا عرض له دور تمثيلى

يتلبس فيه بشخصية امرئ القيس الشاعر العربى الجاهلى مثلا ، أو بشخصية الحجاج بن يوسف الثقفى الحاكم العربى فى القرن الأول للهجرة ، فإنه يستطيع أن يبرز هذه الشخصية بكل مقوماتها تامة كاملة .

والواقع أن قارئ هذا الباب بقواعده النطقية الدقيقة ، وجداوله الصوتية المحكمة ، وقياساته العلمية الصارمة لا يملك إلا أن يسأل المؤلف : « ولماذا سميت كتابك فن الإلقاء بدلا من علم الإلقاء ؟ » .

ويبدو أن الفنان الكبير عبد الوارث عسر كان يتوقع مثل هذا السؤال ، لذلك نراه يبادر فيقول ؛ « وهذه الدراسات سميناها فنا ولم نسمها علماً ، لأنها تعتمد فى أساسها على الذوق والجمال قبل اعتمادها على القواعد والقوانين .. وما القواعد والقوانين إلا المادة التى يظهر فيها الأثر الفنى » .

وهذا صحيح ، فهذه التفرقة الدقيقة بين الفن والعلم ، أو بين الفنان المطبوع والفنان المصنوع ، كثيراً ما نصطدم بها فى واقع حياتنا الفنية ، سواء فى المسرح والسينما أو فى الإذاعة والتليفزيون ، حيث نلتقى بفنانين بدءوا فى أعمال عديدة من الفن أو تخرجوا فى معاهد وكليات غير فنية ، ثم تحولوا إلى الفن على إثر صحوة مواهبهم ، وحققوا من النجاح ما لم يحققه زملاؤهم من الدارسين الذين أحاطوا بعلوم الفن ، وحفظوها عن ظهر قلب

وتشدقوا باصطلاحات وشعارات ، ثم تكشفوا عند التطبيق والتنفيذ عن مادة لا روح فيها ولاجمال .

وهذه التفرقة نفسها هى التى تميز بين ممثل وممثل يقفان معاً فى مشهد تمثيلى واحد فيلقى أحدهما على حين يؤدى الآخر ، وقد يكون هذا (الآخر) الذى يؤدى مجرد أداء لا شىء فيه من فن الإلقاء ، ممن درسوا علوم النطق أو ما يسمى بعلوم التجويد ، فعرف مخارج الحروف وصفاتها وأحوالها ، ولكنه عندما ينطق بالكلام يبدو وكأنما يقتلعه من حنجرته كما يقتلع السائر قدميه فى أرض موحلة .

وذلك لأنه فى أثناء الدرس والتمرين ، وقف عند حدود المحافظة على قواعد النطق ، ولم تسعفه نفحة من الشاعرية الفنية تجمع لمنطقه بين الوضوح والجمال .

وهكذا ندرك كما يقول الفنان العالم الموهوب عبد الوارث عسر : « كيف تعبث القاعدة بالفن ، أو كيف تعبث المادة بالروح » .

وكأنما هو هنا يردد عبارة الفيلسوف الفرنسى الشهير (بسكال) التى يقول فيها : « إن علم الأخلاق الصحيح يسخر من علم الأخلاق ، والعبقرية تعبث بقواعد الفن ، والجليل يعارضه الجميل ويسمو فوق أى نوع من أنواع التنسيق ».

على أن السؤال الذى يطرح نفسه هنا ونحن لا نزال بين دفتى هذا الكتاب .. هو .. لماذا فن الإلقاء دون فن الأداء التمثيلى بوجه

عام ؟ ألم يكن أولى بممثل كبير من طبقة عبد الوارث عسر أن يحدثنا عن فن الأداء لدى الممثل عمومًا ، وليس عن فن الإلقاء فحسب الذى هو جزء من كل أعم ؟

الواقع أننا لا نكاد نجد إجابة وافية على هذا السؤال فيما عدا إشارة عابرة إلى أن النطق من أهم مقومات الشخصية ، وأن أهميته فى الفن التمثيلى لا تقل عن الصورة الجسمية بملامحها وملابسها ولا عن الشخصية النفسية بانفعالاتها وأحاسيسها .

وصحيح أن إبراز الصوت يلعب دورًا هامًّا فى أداء الممثل ، بل لقد بلغ من أهميته أن اعتبره الكثيرون حجر الأساس فى الفن التمثيلى ، وبخاصة (المدرسة الصوتية) التى نظرت إلى الصوت الجميل المعبر على أنه هو كل شىء ، واستبعدت كل ما عداه ..

ولكن الواقع أن تدرب الممثل على الكلام ، لا يكتمل إلا بالعناصر الأساسية الأخرى ، والممثل الذى يجعل الصوت همه الوحيد ، والنطق هدفه النهائى ، إنما هو ممثل يقضى على نفسه بنفسه ، فالممثل يحتاج إلى تطوير قواه الداخلية الخلاقة التى تساعده على الأداء التمثيلى بطريقة لا تخلو من الخيال . وإلا ظل تفسير نص الكاتب يجرى دائمًا على المستوى السطحى ، وتكون نتيجته .. صوت منفصل عن جسد صاحبه ، ومعصوم فى أدائه من الخطأ ، ولكنه فى النهاية لا يعبر عن شىء .

إن فن الممثل كما يقول المخرج الشهير (موريس فيشان) ..

فن خلاق كفن العازف الموسيقى، وكما أن العازف يستخدم آلة ينقل عن طريقها عمل المؤلف الموسيقى إلى المستمع، كذلك يستخدم الممثل جسمه لنفس الغرض، أى لكى ينقل لجمهور ما كلمات وأفكار الكاتب المسرحى أو الإذاعى أو التليفزيونى، فهو إذن المنفذ والآلة معًا، المنفذ الذى يجب أن يكون بارعًا، والآلة التى ينبغى أن تكون مضبوطة.

ولكى يحلق الممثل عاليًا بهذين الجناحين، قامت مدارس أو مذاهب التمثيل المختلفة والمتعددة، تلك التى يمكن إجمالها فى مجموعتين رئيسيتين:

المجموعة التى توجه أكبر قدر من الأهمية إلى تطوير (الحرفية الخارجية) للممثل، أى إلقائه وحركاته وإيماءاته.

والمجموعة التى ترى أنه من الأفضل الاهتمام بالحرفية الداخلية لدى الممثل، أى أفكاره وأحاسيسه وانفعالاته.

ولعل أبرز مدارس المجموعتين معًا، المدرسة التشخيصية التى يتزعمها فنانو الكوميدى فرانسيز، وعلى رأسهم (كوكلان) صاحب كتاب (فن الممثل) الذى يرى أن الفن ليس تقمصًا ولكنه تشخيص، وعلى ذلك لا ينبغى للممثل فى أثناء العرض أن يمارس الانفعالات التى يحاول تصويرها، وإنما ينبغى عليه أن يبقى دون تأثر لكى يستطيع التأثير فى الآخرين، وهى المدرسة التى يمثلها عندنا: (زكى طليمات ونبيل الألفى وأحمد زكى)، وقد تنسب

إليها كلا من الممثلين : (محمود المليجى ومحمود مرسى) .

ومن أبرزها كذلك المدرسة الصوتية التى أشرنا إليها ، والتى تهدف إلى تدريب نطق الممثل فحسب ، متناسية أن الأجزاء الأخرى من الآلة البشرية تحتاج إلى قدر من الاهتمام لا يقل عن ذلك أهمية ، وقد ننسب إليه هذه المدرسة : (الممثل والمخرج الكبير عبد الرحيم الزرقانى ، والفنان محمد السبع) ، والممثل الكبير عبد الوارث عسر ينتمى إلى هذه المدرسة باهتمامه الأكبر بفن النطق أو ما سماه فن الإلقاء .

ونستطيع كذلك أن نحسب من أبرز هذه المدارس مدرسة الكلاشيهات حيث تكون لدى الممثل مجموعة جاهزة من المواقف العامة مثل المشاجرات والمناظر الغرامية والنماذج البشرية ومشاهد اللوازم الكوميدية ، وهى مواقف يكون الممثل قد جمعها من عدة مسرحيات قديمة وحديثة ، ويقوم بأدائها حتى يصل بها إلى مستوى الإتقان ، وبعدها يتخذ الممثل أمثلة تحتذى فيما يصادفه من مواقف مشابهة فى مسرحيات أخرى ، وهى المدرسة التى يقف على رأسها ، عندنا : (السيد بدير ، وحسن الإمام ، وفايز حلاوة) فى الإخراج ، (وسميحة أيوب وتوفيق الدقن وفريد شوقى) ، فى الدراما ، وفى الكوميديا (السيد راضى وأمين الهنيدى وفؤاد المهندس ومحمد عوض وعادل إمام) ، فضلا عن (مارى منيب وعقيلة راتب ونبيلة السيد وشويكار) .

ولعل من أبرز هذه المدارس على الإطلاق المدرسة المنهجية أو مدرسة التقمص الوجدانى التى أسسها الممثل والمخرج الروسى العظيم (ستانسلافسكى) صاحب الكتاب الشهير (إعداد الممثل) والكتاب الأكثر شهرة (حياتى فى الفن) .

وهى المدرسة التى تقوم على تنمية الحرفية الداخلية لدى الممثل بتطوير خياله الخلاق على تجسيد الدلالات التى يقدمها المؤلف واكتشاف جوهر الدور أو غرضه الأساسى ، ومكانه بالنسبة لموضوع العمل الفنى .. ونستطيع أن ننسب إلى هذه المدرسة : (سناء جميل وسهير البابلى وحمدى غيث وفاتن حمامة ومحمود ياسين ونور الشريف) فضلا عن الممثل الكبير (شفيق نور الدين) .

وأخيرًا تجىء المدرسة الملحمية أو مدرسة التغريب الذهنى التى وضع نظريتها الشاعر الألمانى والكاتب والمخرج المسرحى (برتولد برشت) وهو على العكس من (ستانسلافسكى) تماما ، يؤكد أن واجب الممثل أن يكون مبلغًا ومخبرًا عن الفعل المسرحى ، وألا يسمح للمتفرجين مهما كان السبب بالمشاركة فى فعل المسرحية ، بل يجب أن يدفعهم إلى ممارسة التفكير ويستحثهم على اتخاذ قرارات ، وقد عرفت هذه المدرسة عندنا فى السنوات الأخيرة ، ونستطيع أن ننسب إليها : (سعد أردش وكرم مطاوع وجلال الشرقاوى ومن بعدهم محسنة توفيق وسهير المرشدى وسمير العصفورى) .

ولسنا هنا بحاجة إلى ذكر اتجاهات أخرى فى فن الأداء التمثيلى، كتلك التى تنسب إلى (ميرهولد أو كوبو أو ديلان) أو غيرهم من أصحاب الاتجاهات ، لأن الذى يعنينا هنا والآن، هو اغفال مؤلفنا الفنان عبد الوارث عسر لمدارس الأداء التمثيلى.

وحتى الفصل الثانى من الباب الأول الذى ألفه عن (الإلقاء عند الأوربيين)، كان أقرب إلى العجالة التاريخية مع وقفة أطول عند (اتجاه الإلقاء إلى الواقعية) مع أن الواقعية كما رأينا ليست هى كل مدارس الإلقاء.

وقد نجد فى مقدمة الكتاب نوعًا من العذر أو التبرير ، حيث يقول المؤلف : « وربما ظن القارئ لأول مرة ، أننى سأرجعه إلى أقوال زعماء هذا الفن منذ عهد الإغريق إلى المجال الأوربى، غير أن القارئ سيجد اتجاهًا آخر نحو جو عربى .. برغم ما نعرفه جميعًا من أن العرب لم يتخذوا من الفن التمثيلى منهجًا .. ولم يزاولوه عمليًا .. ولم يحاولوا أن ينشئوا مسرحًا حتى أواخر القرن الماضى».

وبرغم التناقض الواضح فى هذا الكلام بين الاتجاه نحو جو عربى فى الوقت الذى لم يعرف فيه العرب شيئًا، لا عن المسرح ولا عن الفن التمثيلى، فإن الأستاذ عبد الوارث عسر يحاول أن يحمل الأشياء أكثر مما تحتمل، بالبحث عن عناصر هذا (الجو العربى) فى الخطابة والإنشاء تارة ، وفى المساجد والمنابر تارة أخرى، وتارة أخيرة فيما سماه (دستور الجاحظ) حيث يرجع إلى

ما أورده الجاحظ فى كتابه (البيان والتبيين) من قواعد عامة فى البيان والبديع ليعتبرها دستورًا شاملاً فى صناعة الكلام ، ويحاول أن يفتعل الصلة بين بلاغة الكلام وبلاغة إلقاء الكلام فيقول بالحرف الواحد :

« الواقع أن هذا الكلام الذى وضع ليكون دستورًا لعلوم الكلام هو فى نفسه دستور صالح لإلقاء الكلام ».

فهل هذا كلام ؟ أليس هذا بعينه هو ما سميناه تحميل الأشياء أكثر مما تحتمل ؟

ويبدو أن باحثينا اعتادوا حين يتصدون للحديث عن المسرح العربى ، أن يبدءوا كلامهم بذلك السؤال الذى تكرر وشاع حتى ملته الأسماع ألا وهو .. لماذا لم يعرف العرب القدامى الادب المسرحى ؟

ولم يخرج الأستاذ عبد الوارث عسر عن هذا التقليد ، الذى أصبح طقسًا من الطقوس ، أو شعيرة من الشعائر ، فهو يحاول أن يقدم إجابة على هذا السؤال فى الفصل الذى سماه (العرب والفن التمثيلى) .

وبرغم أنه لم يأت بجديد فى تفسير عدم معرفة العرب القدامى لهذا الفن من فنون التعبير ، وإنما انحاز للرأى القائل بأن العرب كانوا شديدى الاعتزاز بشعرهم وأدبهم ، فلم يجدوا حاجة إلى ترجمة شعر أجنبى خاصة بعد أن كانوا قد بلغوا مجدهم الأدبى ، وشعروا

بالاكتفاء الذاتى :

« فإذا قلنا إن الاعتزاز بكل ما هو عربى ، وقف حائلا بين العرب وبين أن ينسجوا على منوال الفن التمثيلى الإغريقى حين اطلعوا عليه .. كان قولنا صوابًا ومنطقيًّا » .

فأين هو المنطق وأين هو الصواب فى هذا التفسير ؟

وأى شبه بين الشعر الغنائى عند العرب والشعر التمثيلى عند اليونان ، حتى لا يجد العرب حاجة إلى ترجمة شعر أجنبى وعندهم ما يعتزون به من شعر ؟

كنت أفهم أن العرب لا يشعرون بحاجة إلى ترجمة شعر (بندار) ، أو شعر (أنا كريون) وعندهم فى شعرهم الغنائى ما يغنى عن هذا الشعر ، أما أنهم لا يشعرون بحاجة إلى ترجمة شعر تمثيلى لا عهد لهم به ، فهذا هو ما يدعو إلى الدهشة والاستغراب ؟

ويزداد الأمر غرابة ومدعاة للدهشة إذا عرفنا أنهم ترجموا آثارًا أجنبية ووثنية ؟ ألم يترجموا كتاب (كليلة ودمنة) الذى نقله ابن المقفع عن اللغة الفهلوية ؟ ألم يترجموا أيضًا (الشاهنامة) للفردوسى ، الذى نقله البندارى عن الفرس فى عهدهم الوثنى ؟

إذن : فليس صوابا وليس منطقيا الرأى القائل بأن العرب لم يترجموا المسرح الإغريقى لاعتزازهم بكل ما هو عربى ، وإنما هناك أسباب أخرى غير عدم الحاجة وشدة الاعتزاز هى التى حالت بين العرب وبين الفن التمثيلى .

وأخيرًا ...

فإن هذا وغيره ، بل كل هذا وكثير غيره ، لا يقلل من قيمة هذا الكتاب الجديد والجيد ، للفنان الباحث عبد الوارث عسر ، هذا العلم والمعلم ، العلم فى حياتنا التمثيلية على امتداد نصف قرن من الزمان أو زيادة ، والمعلم فى ذلك الفن من فنون التمثيل .. ألا وهو فن الإلقاء .

١٢ – مسرحنا الغنائى .. إلى أين ؟

حلقات الإنشاد فى الليالى القمراء، بين ظلال النخيل، من شهد تلك الحلقات ومن سمع ذلك الغناء ومن لمس ذلك الجذل المحزون فى قلوب أبناء مصر، ومن سمع الأرغول يحن حنينه ويعول إعواله ويستخف فى رزانة، ويرزن فى خفة، ومن أحيا ليلة من ليالى الصيف القمراء بين تلك الظلال على تلك الرمال صعب عليه أن يُستمال إلى الدلائل التى تنكر الشاعرية على سليقة المصريين، بل من رأى فلاح الصعيد يسرع إلى تسجيل كل حادث فى حياة القرية بالنظم والنشيد، فإذا هو الشاعر وإذا هو الملحن وإذا هو المغنى المنشد، عز عليه أن يصدق التواريخ والأسانيد إذا هى قالت له يومًا، إن هذه النفوس خلو من ملكة الفن محجوبة عن وحى القصيد » .

بهذه الكلمات الجميلة والجليلة معًا، تكلم عملاق أدبنا العربى عباس محمود العقاد عن تأصل الشعر والغناء فى طبيعة شعبنا المصرى، وعن أصالة هذا الشعب فى الفن والتعبير، لهذا لم يكن

عبثًا، بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء، أن يتزيا المسرح العربى بزى الموسيقى والغناء حتى يستطيع أن يهز الوجدان العربى بعامة، ووجدان الإنسان المصرى بوجه خاص.

فالمعروف تاريخيًّا أننا فى مصر والشام لم نعرف فن التمثيل إلا بمجىء الحملة الفرنسية عام ١٧٩٨، وتطلع بلاد الشرق العربى إلى ما وراء البحر، تتلقى ما يتدفق عليها من وافدات مختلفة من مدنية الغرب فى الأزياء والأفكار والآداب والفنون، وكانت أول محاولة حقيقية لكتابة المسرحية باللسان العربى، تلك التى ظهرت فى بيروت فى منتصف القرن الماضى، عندما قدم (مارون النقاش) عام ١٨٤٨ مسرحية بعنوان (البخيل)، كان هو كاتبها والقائم على إخراجها وتمثيلها مع نفر من الأدباء هواة هذا الفن الجديد والذى يعنينا من أمر هذه المسرحية المعربة عن الكاتب المسرحى الفرنسى الشهير (موليير) أن (مارون النقاش) لم يعمد إلى ترجمتها إلى العربية، بل قام (بتعريبها) حتى يتسنى له أن يصوغ حوادثها الأصلية فى جو عربى من حيث الأشخاص والأزياء والمزاج ولغة الحديث، كما عمد إلى تطعيمها بالموسيقى والغناء تقريبًا لهذا اللون الجديد من الفن إلى أذواق الناس، واستجابة لما ألفه الجمهور فى ملاهيه، وفى مجالات قوامها الأغانى والطرب.

وعندما انتقلت المدرسة النقاشية إلى القاهرة، بقيادة (سليم النقاش ابن أخى مارون)، قدمت مسرحياتها بنفس الطابع وذات

الأسلوب .. طابع الموسيقىَ واسلوب الغناء حتى أن مسرحية (الحسود السليط) وهى المستوحاة من مسرحية (طرطوف ، لموليير) تضمنت بعض الأغانى والألحان التى أعدها الموسيقى المشهور (بطرس شلفون) والد الفنان (إسكندر شلفون) ، وكان (يوسف خياط) يعمل فى الفرقة إلى جانب (سليم النقاش) وما يقال عن الرافد اللبنانى للمسرح العربى يقال مثله عن الرافد السورى ، فعندما انشأ (أبو خليل القبانى) مسرحه فى دمشق ، وقدم عليه مسرحيات عربية مقتبسة من التاريخ العربى الإسلامى شحنها بألوان من الغناء الفردى والجماعى ، والرقص العربى الإيقاعى ، وخاصة رقص السماح الذى يقوم على غناء الموشحات ذات الإيقاعات الموسيقية المركبة أو العرجاء ، فلما انتقل (القبانى) بفرقته إلى الإسكندرية ثم إلى القاهرة ، عمل على تعميق هذا اللون من ألوان الأداء المسرحى فانضم إليه المطرب الكبير عبده الحامولى والمطربة الشهيرة (المظ) ، واستمر يعمل فى مصر سبعة عشر عاماً ، كان خلالها هو مبتدع المسرحية الغنائية القصيرة فى المسرح العربى ، .

وكما كان من الطبيعى أن يكتسب المسرح العربى طابعه الموسيقى والغنائى فى كل من سوريا ولبنان ، فقد كان من الطبيعى كذلك أن يكتسب ذات الطابع فى مصر فعندما كون (يعقوب صنوع) أول فرقة مسرحية مصرية تقدم مسرحيات مؤلفة وأخرى مقتبسة وعندما

ترجم له صفوة من كبار الأدباء بعض روائع المسرح العالمى مثل أديب إسحق الذى ترجم له مسرحية (اندروماك) للشاعر الفرنسى (راسين) ونجيب حداد الذى ترجم له مسرحية (روميو وجولييت ، لشكسبير) ، كان فى هذا كله يصبغ معرباته بالصبغة المصرية المحلية الخاصة ، ويضفى عليهما الطابع الموسيقى والغنائى إلى جانب النكهة الفكاهية الانتقادية الضاحكة ، حتى لقد لقبه الخديو إسماعيل (بوليير) مصر .

وهكذا كما يقول زكى طليمات استطاع الأولون من رواد كتاب المسرحية أن يؤلفوا الصيغة المثلى لما يجب أن تكون عليه المسرحية العربية من حيث القالب والمقومات والمشوقات ، وكلها تتلخص فى أن تكون المسرحية خليطاً من سهل مستساغ فى الموضوع ومألوف من الأناشيد فى أسلوب لغوى مفهوم يخاطب أذهان الناس بما يعرفون .

وهذا معناه أن رواد المسرح العربى فى أقطار نهضته الثلاثة لبنان وسوريا ومصر ، اهتموا بالعناصر الموسيقية والغنائية ، حتى لقد كان على كل من يؤلف أو يترجم للمسرح أن يضمِّن المسرحية قصائد غنائية ، وكان على صاحب الفرقة أن يوفر لها العناصر التى تستطيع أن تنهض بأدوار الغناء والتلحين والرقص أحياناً ، هذا إذا لم يكن هو نفسه جامعاً لهذه المواهب .

ومضى المسرح العربى فى مصر على هذا النحو حتى بعد أن انشق

إسكندر فرح عن أبي خليل القبانى ، وكون فرقته الخاصة التى اتجهت بالمسرح اتجاهاً غنائياً خالصاً ، وحققت نجاحاً فى إثر نجاح بفضل إدارتها الحازمة وبلبلها الصداح الشيخ سلامة حجازى ، فلما انشق الشيخ سلامة حجازى بدوره وأنشأ مسرحه الشهير (دار التمثيل العربى) ، كانت تلك هى البداية الحقيقية للمسرح الأصولى الغنائى فى مصر .

وهو المسرح الذى شهد روائع سلامة حجازى . (هاملت ، وشهداء الغرام ، وصلاح الدين ، والسر المكنون ، وملك المكامن ، وضحية الغواية ، وغرام وانتقام ، وهناء المحبين) و غيرها من المسرحيات التى كانت أدواره القائمة على روعة التلحين والغناء أهم ما فيها ، فقد كان الجمهور يتهافت على مسرحه لسماع صوته (التينور) الذى يجمع بين الفحولة والقوة ، وبين الحلاوة والطراوة ، فضلا عن تفننه فى أداء القصائد الشائعة فى عصره بأسلوبه الفريد وأدائه الحديث .

وحتى (جورج أبيض) عملاق التراجيديا المصرية الذى اشتهرت فرقته بطابعها التراجيدى ، كان يحرص على تقديم المسرحيات الغنائية باعتبارها اللون الملائم للمزاج المصرى القادر على هز أوتاره وذلك مثل روايتى : (الإيمان ، والشرف اليابانى) وهما من تلحين كامل الخلعى ، و (فيروز شاه ، والهوارى) وهما من تلحين سيد درويش و (سفينة نوح) التى لحنها داود حسنى و

(عنترة) التى لحنها محمود صبح ، وهى مسرحية أمير الشعراء أحمد شوقى .

واستمر المسرح الغنائى تياراً جارفاً على امتداد تاريخ مسرحنا العربى ، فتجلى واضحاً فى العصر الذى تلا عصر النهضة عصر المسرح الأصولى ، وهو العصر الذى يعرف بعصر الفرق الأهلية ، والذى كان فى طليعته فرقة (أولاد عكاشة) ، وهم الإخوة الثلاثة عبد الله وزكى وعبد الحميد ، الذين نجحوا فى تكوين فرقة باسم (شركة ترقية التمثيل العربى) قدمت على مسرح الأزبكية عدداً كبيراً من الروايات الغنائية التى لحن بعضها كامل الخلعى : (لص بغداد ، طيف الخيال ، طاقية الإخفاء ، خاتم سليمان ، آه يا حرامى) ، ولحن بعضها الآخر سيد درويش : (هدى ، الدرة اليتيمة ، عبد الرحمن الناصر) ، كما لحن لها داود حسنى ثلاثة أوبرات كاملة هى : (شمشون ودليلة ، وليلة كليوباترا ، وهدى) فضلا عن الشيخ زكريا أحمد الذى لحن لها أربع روايات هى : (على بابا ، والوارث ، والأستاذ ، والحساب) .

ولقد شهد هذا العصر ميلاد وازدهار (فرقة منيرة المهدية) أول فتاة مصرية مسلمة تظهر على المسرح ، وتلقب (بسلطانة الطرب وعروس المسارح) ، وتكون فرقة خاصة بها تضم أشهر ملحنى العصر مثل كامل الخلعى ، الذى لحن لها من الأوبرات : (كارمن ، وتاييس ، وكارمنينا) ومن الأوبريتات (العذارى ، والبوهيمية ،

والفراشة) ، ومثل سيد درويش الذى وضع لها ألحان رواية (كلها يومين) ، وداود حسنى صاحب ألحان : (الغندورة ، وصاحبة الملايين ، وقمر الزمان) ومحمد القصبجى صاحب ألحان : (كيد النسا ، وحرم المفتش ، وحياة النفوس) وزكريا أحمد الذى لحن لهذه الفرقة الفريدة : (أبو القوم ، والجيوكندا ، والأميرة الهندية) وكذلك رياض السنباطى الذى لحن لها رواية (عروس الشرق) .

وكان سيد درويش علامة بارزة على جبين ذلك العصر الذى شهد ازدهار المسرح الغنائى ، كما شهد الميلاد الحقيقى لفن الأوبريت المسرحى ، بعد أن كون سيد درويش فرقته الخاصة التى قدمت على مسرح دار التمثيل العربى ثلاثيته الكبرى : (العشرة الطيبة ، وشهر زاد ، والبروكة) ، فكان فتحاً جديداً لأفق جديد أمام المسرح الغنائى العربى .

وإذا كان سيد التراجيديا المصرية جورج أبيض قد آمن بضرورة تقديم المسرحيات الغنائية ضمن ما قدم من تراجيديات ، فهاهو سيد الكوميديا فى مصر نجيب الريحانى يتناوبه نفس الإيمان فيشارك بفرقته فى نهضة المسرح الغنائى وازدهاره ويقدم العديد من المسرحيات الغنائية مثل : (ولو ، إش ، فشر ، كله من ده) ، وهى من ألحان سيد درويش ومثل : (الليالى الملاح ، وأيام العز ، والشاطر حسن ، ولو كنت ملك) ، وهى من الحان داود حسنى ومثل : (ياسمين ، وأنا وانت ، والدنيا جرى فيها إيه) ، وهى من

ألحان زكريا أحمد ، ومثل رواية : (نجمة الصباح) التى وضع ألحانها محمد القصبجى .

ومالى أنسى على الكسار رائد المسرح الفكاهى الذى كانت فرقته من أوائل الفرق التمثيلية التى عملت على ازدهار المسرح الغنائى فى طوالع هذا القرن ، والتى قدمت العديد من الروايات الكوميدية الغنائية مثل : (كان زمان ، وراحت عليك) من ألحان كامل الخلعى (والبربرى فى الجيش ، وأم أربعة وأربعين) من ألحان سيد درويش ، (وزباين جهنم ، وبواب العمارة) من ألحان داود حسنى ، بالإضافة إلى روايات أخرى وضع ألحانها زكريا أحمد وإبراهيم رمزى وسيد مصطفى .

وحتى أمين صدقى الذى انفصل عن زميله على الكسار وكون فرقة خاصة تحمل اسمه ، اهتم بالمسرح الغنائى الاستعراضى ، وحشد لفرقته أشهر مطربات ذلك العصر . مثل فتحية أحمد ، وبديعة مصابنى ، وملك ، وأنصاف رشدى وقدم عددًا من الروايات التى صاغ ألحانها إبراهيم فوزى واشتهر منها : (ناظر المحطة ، وبنت الشهبندر، وعصافير الجنة ، وأميرة الشوارع ، وليلة فى العمر) .

وإذا كان رواد المسرح التراجيدى والكوميدى والفكاهى قد اهتموا بالمسرح الغنائى فها هو رائد المسرح الميلو درامى يهتم بهذا اللون من ألوان الفن المسرحى ، ولعل الكثيرين كما يقول الباحث

والناقد الموسيقى الأستاذ محمود كامل لا يعلمون أن للفنان يوسف وهبى جهودًا فى مجال المسرح الغنائى، إذ قدمت فرقته التى أنشأها عام ١٩٢٣ وكانت تحمل اسم (فرقة رمسيس) بعض الروايات الغنائية الاستعراضية منها رواية (تحت العلم) تأليف عبد الرحمن رشدى المحامى، ورواية (الهادى) تأليف الشاعر عبد الله عفيفى وتلحين زكريا أحمد، ورواية (صندوق الدنيا) التى غنت فيها مطربة القطرين فتحية أحمد لأمير الشعراء أحمد شوقى.

وقد نذكر الفنانة الكبيرة فاطمة رشدى، التى انفصلت عن فرقة رمسيس لتكون فرقة خاصة بها تحمل اسمها وتشارك فى نهضة المسرح الغنائى، بتقديم الروايات الغنائية التى كان يتولى إخراجها الفنان عزيز عيد، ويشارك فى تلحينها زكريا أحمد، ومحمد عبد الوهاب، ومحمد فوزى وكان لهذه الفرقة فضل تقديم روائع أحمد شوقى الشعرية مثل : (مجنون ليلى ، ومصرع كليوباترا ، وعلى بك الكبير).

وقد نذكر أيضًا المطربة ملك التى كانت تلقب بمطربة العواطف والتى كونت فرقة خاصة بها تحمل اسمها ، كما أنشأت مسرح (أوبرا ملك) الذى قدمت عليه طائفة من الأوبريتات المصرية كانت تقوم بتلحينها ، ويقاسمها الغناء إبراهيم حمودة ، وعباس البليدى، ويقوم بإخراجها المخرج حسن حلمى تارة ، والمخرج السيد بدير تارة أخرى، بل لقد كتب لها بيرم التونسى أوبريت

(مايسة) وأوبريت (بترفلاى) إلى أن حدث حريق القاهرة فى يناير ١٩٥٢ وامتد إلى مسرحها فالتهم النوت الموسيقية وتوقف نشاط هذه الفرقة.

تلك كانت مسيرة مسرحنا الغنائى فيما قبل الثورة وهى المسيرة الباهرة والمبهرة، التى عبرت عن أدق وأرق خلجات الوجدان المصرى، وملأت سماء ليالينا المسرحية بنجوم التلحين وكواكب الطرب، وطبعت مسرحنا بطابع خاص وأسلوب متميز، فلئن كان المسرح غربيًا شكلا وقالبًا فقد استطاعت الغنائية أن تجعله عربى المضمون والمحتوى، ولو قدر لهذه المسيرة أن تمضى قدمًا إلى الأمام لكان المسرح الغنائى هو مسرحنا الأصيل الذى نتميز به عن سائر مسارح العالم.

ولكن مسيرة هذا المسرح مضت فى خط متعرج يصعد تارة ويهبط تارة أخرى، تفارقه الحياة ولا تلبث دقات قلبه أن تنبض من جديد، لذلك أحست الدولة بضرورة احتضان هذا المسرح وحضانته فأعادت تشكيل المسرح القومى وأسمته (الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى)، وهى الفرقة التى قدمت على مسرح الأزبكية أوبريت (شهر زاد)، وأوبريت (العشرة الطيبة) لسيد درويش، وأوبريت (يوم القيامة) وأوبريت (عزيزة ويونس) لزكريا أحمد، ثم أوبريت (ليلة من ألف ليلة) لبيرم التونسى وأحمد صدقى.

ويبدو أن المسرح الغنائى بعد أن انتقل من احتضان وزارة

الشئون الاجتماعية إلى حضانة وزارة الثقافة والإرشاد القومى وذلك فى عام ١٩٥٧ ، تدفقت فى شرايينه ينابيع الحياة ، وعادت إليه الروح ، فها هو على أحمد باكثير ، وزكريا الحجاوى تأليفًا، وعبد الحليم نويرة ، وأحمد صدقى تلحينًا، وزكى طليمات إخراجًا، يشتركون جميعًا فى الاستعراض الغنائى الراقص (ليل يا عين) الذى يعبر فى لون من الدراما الأسطورية عن روح الشعب المصرى الأصيل ، والذى كان كما يقول الباحث الموسيقى الأستاذ محمود كامل نواة لظهور (فرقة رضا) للفنون الشعبية .

وليس أدل على هذا البعث الجديد من إنشاء الوزارة للمسرح الغنائى فى عام ١٩٦١ وإن بدأ بإعادة تقديم أوبريت (يوم القيامة) لزكريا أحمد ، وأوبريت (البروكة) لسيد درويش، ثم اتجه إلى الأوبريت العصرية فقدم (مهر العروسة) لعبد الرحمن الخميسى وبليغ حمدى ، و (هديةالعمر) ليوسف السباعى ومحمد الموجى .

وقد نسقط من حسابنا المحاولة الفاشلة لترجمة الأوبرات والأوبريتات العالمية، بهدف تقريبها من أذواق الجماهير مثل أوبريت (الأرملة الطروب) وأوبرا (عايـدة)، وأوبرا (لاترافياتا) التى قدمت جميعًا على دار الأوبرا، ولم تحقق أى نجاح فنى أو جماهيرى ، ليجىء إنشاد الفـرقة الغنـائية الاستعراضية) فى عام ١٩٦٢ بمثابة تصحيح للمسار وترشيد

للمسيرة ، حيث قدمت عددًا كبيرًا من الاستعراضات الغنائية الراقصة التى أشاعت الدفء فى خيمة مسرح البالون، وعزفت ألحان الفرح على أوتار قلوب الجماهير وكلنا نذكر : (حمدان وبهانة) و (الليلة العظيمة)، و (الشاطر حسن) و (أيوب الجديد) و (وداد الغازية) و (بنت بحرى) و (الحرافيش) ، القاهرة فى ألف عام).

وقد نذكر بعد ذلك الأعمال الغنائية الاستعراضية المتناثرة هنا وهناك ، التى كانت تبزغ من حين لآخر، قد نذكر (موال من مصر) لزكى طليمات و (مصر بلدنا) لسعد أردش و (ملك الشحاتين) و (تمر حنة) لجلال الشرقاوى و (ياسين ولدى ، دنيا البيانولا) لكرم مطاوع و (سيدتى الجميلة ، ونوار الخير) لحسن عبد السلام و (حبيبتى يامصر) لأحمد زكى و (زباين جهنم) آخر أعمال رائد المسرح الغنائى الحديث فؤاد الجزايرلى، وكأنما بوفاته بدأت تخبو أضواء هذا اللون من ألوان التعبير المسرحى.

والذى يهمنا من هذا كله هو أن هذه المسيرة الرائعة لمسرحنا الغنائى، الذى يوشك أن يسدل عليه الستار ، بعد أن رفع عنه جيلاً وراء جيل وعصرًا بعد عصر، وفى وقت لم تكن الدراسات الموسيقية فيه قد تطورت كل هذا التطور، ولا الثقافة المسرحية قد نضجت كل هذا النضوج ينبغى أن تمضى قدمًا إلى الأمام، وأن يعاد النظر فى إنهاض مسرحنا الغنائى من العثرة التى يتردى فيها الآن ، فنحن

نعيش الآن نكسة مسرحية، نعيش عصر مسارح روض الفرج، نحن نفتقد المسرح الغنائى برغم ما لدينا من معاهد فنية، ومعاهد موسيقية، وقد كنا نعيش نهضة مسرحية ولم تكن هناك لا معاهد ولا دراسات. وحتى عدد المثقفين وخريجى الجامعات لم يكن يتجاوز واحدًا فى المائة من عددهم فى هذه الأيام، فكيف إذن ظهر عمالقة مسرحنا الغنائى الأول ؟

لماذا استطاع هؤلاء العمالقة منذ أكثر من نصف قرن من الزمان أن ينشئوا مسرحًا غنائيا متكامل العناصر الفنية - نسبيًّا على حين عجزنا نحن عن مواصلة ما أنشئوه، وعجزنا حتى عن إعادة تقديم ما قدموه ؟

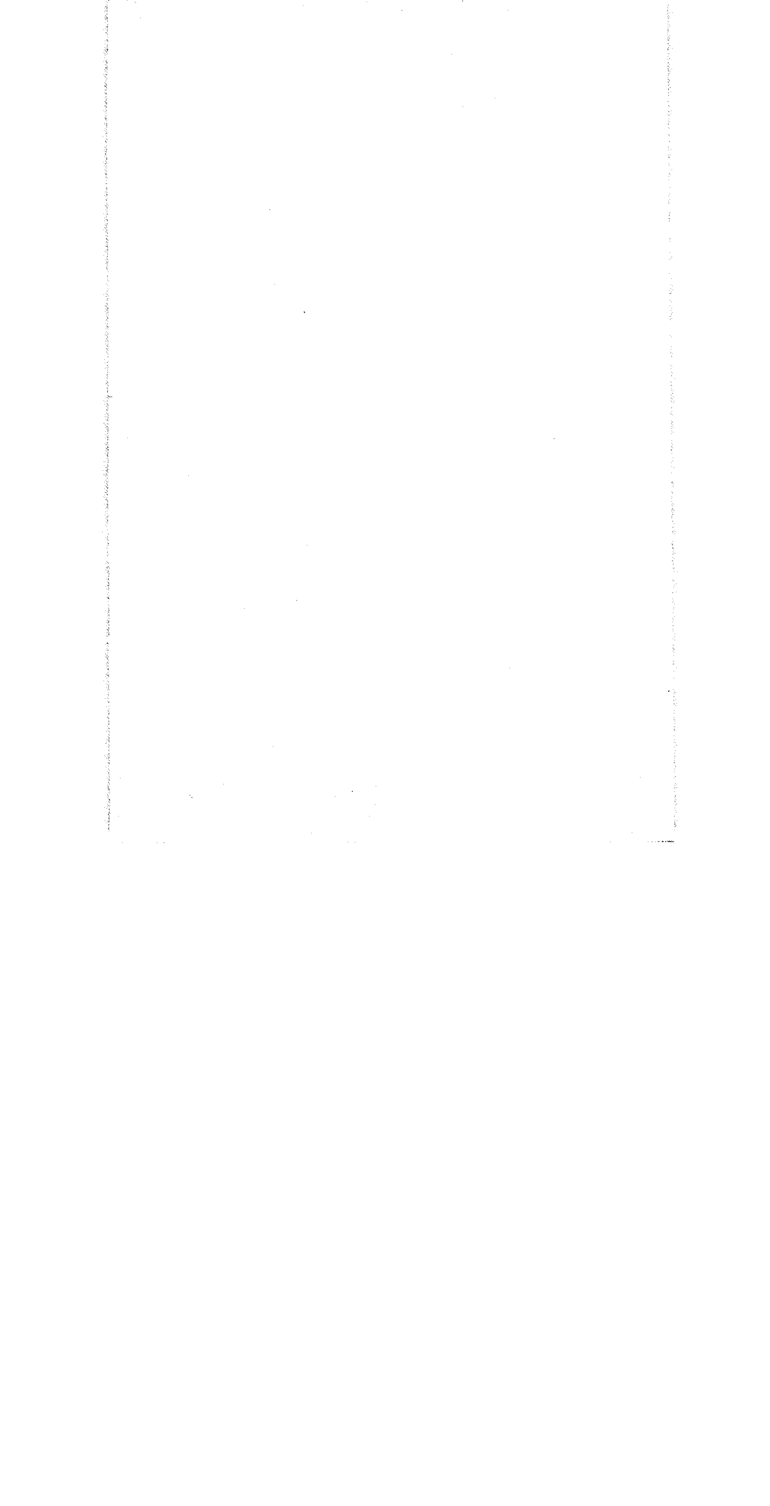
عندنا الكثير من عناصر المسرح الغنائى الرئيسية، عندنا قدرات صوتية من (السوبرانوهات) إلى (الباصات) وعندنا قدرات موسيقية حتى أن المايستروهات العالميين الذين اشتركوا فى قيادة أوركسترا القاهرة السيمفونى بهرهم ارتفاع مستوى عازفينا على مختلف الآلات.

وعندنا مؤلفون موسيقيون قادرون على التأليف السيمفونى، وكذلك عندنا مؤلفون قادرون على التأليف الأوبرالى، فلماذا إذن اختفى مسرحنا الغنائى، أو فارقته الحياة ؟ ولماذا لا نحاول إحياء هذا المسرح، وبعثه بعثًا جديدًا ؟ وما أيسر عملية البعث والإحياء، لهذا المسرح، إذا نحن اتجهنا فى اتجاهين يكمل كل منهما الآخر وذلك

بأن نحاول أولا إعادة عرض ما يصلح للعرض من أوبريتات مسرحنا الغنائى القديم، ثم نحاول فى الوقت ذاته وعلى نفس المستوى من الجدية والتجديدية إعداد ما يصلح لذلك من الأوبريتات العالمية ، عندئذ نحيى مسرحنا الغنائى من جديد، أو نبعث فيه حياة جديدة، وعندئذ نجد ذواتنا الفنية فى هذا المسرح. لا لأنه من أرقى فنون التعبير المسرحى وكفى، ولا لأنه الفن الذى يؤرخ به لنهضتنا المسرحية فحسب، ولكن لأنه قبل هذا وذاك الفن الذى يعبر عن مزاج شعبنا ، والذى يطرب له وجدان جماهير هذا الشعب.

وإذا كان فن التمثيل منذ نشأته الأولى عند اليونان القدامى الذين أخذت عنهم أوربا الحديثة هذا الفن إما كوميديا أو تراجيديا، فقد كان يجمع فى كلتا الحالتين بين الموسيقى والغناء، وهذا بعينه ما حدث فى عالمنا العربى الحديث، حيث سبق ظهور فن التمثيل الأدب التمثيلى، وكان هذا الفن كما رأينا فنًّا جامعًا بين الموسيقى والغناء، وإن غلب عليه الطابع الكوميدى، وهما معًا الكوميديا والغناء أو بالأحرى المرح والطرب، أصدق تعبير عن مزاج شعبنا الفنى ، وذوقه المسرحى الأصيل .

فهرس



وللمؤلف .. كتب أخرى

(أ) مؤلفة :

١ - حقيقة الفلسفات الإسلامية		دار الكتاب العربى
٢ - ثقافتنا.. بين الأصالة والمعاصرة	الطبعة الثانية	الهيئة العامة للكتاب
٣ - المسرح أبو الفنون	الطبعة الثانية	دار المعارف بمصر
٤ - مسرح أو لا مسرح	الطبعة الثانية	دار المعارف بمصر
٥ - سقوط الأقنعة	الطبعة الثانية	دار المعارف بمصر
٦ - لن يسدل الستار		مكتبة الأنجلو المصرية
٧ - مصطفى محمود.. شاهد على عصره	الطبعة الرابعة	دار المعارف بمصر
٨ - الضحك .. فلسفة وفن	« كتابك »	دار المعارف بمصر
٩ - صرخات فى وجه العصر		دار المعارف بمصر
١٠- تياترو .. فى النقد المسرحى		دار المعارف بمصر
١١- جيل وراء جيل		المركز الثقافى الجامعى
١٢- الكلمة .. ضمير العصر		دار المعارف بمصر
١٣- ثقافة بلا دموع	« اقــرأ »	دار المعارف بمصر
١٤- العقاد والعقادية		تحت الطبع
١٥- المسرح .. وجه وقناع		تحت الطبع

(ب) مترجمة :

● **مسرحيات :**

١٦- القرد الكثيف الشعر	ليوجين أونيل	روائع المسرح العالمى
١٧- الإله الكبير براون	ليوجين أونيل	روائع المسرح العالمى

١٨- انظر وراءك فى غضب — لچون ذوزبورن — مسرحيات عالمية
١٩- الجنينة — لإدوارد أنبى — مسرحيات عالمية
٢٠- من الوجودية إلى العبث — سارتر - بيكيت — مسرحيات مختارة

● دراسات :

٢١- فكرة المسرح — لفرنسيس فرجسون — دار النهضة العربية
٢٢- ألبير كامى وذرب التمرد — لچون كروكشانك — دارالوطن العربى بيروت
٢٣- محاورات برتراندرسل — لبرتراندرسل — الهيئة العامة للكتاب
٢٤- الموسوعة الفلسفية المختصرة — مع آخرين الطبعة الثانية — مكتبة الأنجلو المصرية

رقم الإيداع		١٩٨٤ / ٤٩٩٧
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-١٠٠٠-٥	ISBN

١ / ٨٣ / ٢٦٩

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)